WILHELM WORRINGER

DIE ALTDEUTSCHE BUCHILLUSTRATION

MIT 105 ABBILDUNGEN

MÜNCHEN/R. PIPER & CO

NC
981
.W6
IMS

14—

The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
Toronto, Ontario

WORRINGER, DIE ALTDEUTSCHE BUCHILLUSTRATION

The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
Toronto, Ontario

Abb. 8. Aus dem Seelentrost. Augsburg. Anton Sorg, 1478

DIE ALTDEUTSCHE BUCHILLUSTRATION

VON

WILHELM WORRINGER

MIT 105 ABBILDUNGEN NACH HOLZSCHNITTEN

ZWEITE AUFLAGE

R. PIPER & Co / VERLAG / MÜNCHEN
1919

Vom selben Verfasser im gleichen Verlag:

Formprobleme der Gotik
Mit 50 Tafeln. 5.—7. Auflage

Abstraktion und Einfühlung
7.—9. unveränderte Auflage

Lukas Cranach
Mit 63 Abbildungen

The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
JUL 4 1974
Toronto, Ontario

Einleitung.

Die naive Sinnlichkeit des Auges ist dem Deutschen nicht gegeben, er muß sie sich immer erst erwerben. Er ist sachlich zu stark interessiert, um mit unbefangener Optik die Dinge in sich aufzunehmen. Und wenn er Künstler ist, dann neigt er dazu auszudrücken, was die Dinge sind, anstatt sie darzustellen. Er hat nicht den ruhig und gesammelt auf den Dingen weilenden Blick des Romanen, aus dem eine rein sinnliche Darstellungskunst erwächst, er geht vielmehr mit einer geistigen Interessiertheit an die Dinge heran, an der sich nur ein vehementes, unsinnliches Ausdrucksverlangen entzünden kann. Er ist auch ein Gestalter, aber ein Gestalter im geistigen Sinne, nicht im sinnlichen Sinne. Mit anderen Worten: seine Kunst neigt immer zum Illustrativen, zum Vorherrschen der geistigen Bedeutsamkeit über das rein Darstellungsgemäße. Indem seine Kunst die Dinge nicht darstellen, sondern ausdrücken will, ist sie zur Illustration prädisponiert. Denn was die illustrative Kunst von der freien Kunst unterscheidet, ist ihre Abhängigkeit von einem rein geistigen, unanschaulichem Element, dem Text, dem geschriebenen oder gedruckten Wort. Diese Abhängigkeit gibt aller Illustration ihren eigentlichen Charakter. Nur da können wir von wahrer Illustration sprechen, wo dieser Abhängigkeit bewußt oder unbewußt Rechnung getragen ist.

Die elementarste Forderung, die sich aus diesem inneren Abhängigkeitsverhältnis ergibt, ist diese: die Illustration darf den Leser aus dem geistigen Erleben, zu dem ihn das gedruckte oder geschriebene Wort zwingt, nicht durch sinnliche Illusion herausreißen, darf ihn nicht aus der Welt der Phantasie in die Welt des Körperlich-Realen hinabziehen. Wo also die Gestaltung aus sinnlicher Darstellungsfreude herauswächst wie bei den Romanen, da ist die Illusion unvermeidlich: die Darstellung der natürlichen

Körperlichkeit apelliert an unsere eigene Körperlichkeit und wir werden unwillkürlich in die Sphäre sinnlichen Erlebens hineingezogen. Wir suchen vergebens unter den Romanen nach großen Illustratoren. Sie haben nur große Buchschmuckkünstler.

Hier aber kommt dem Deutschen seine mangelnde Sinnlichkeit zugute. Mit seinem unsinnlichen geistigen Ausdruckswollen, mit seinem Verlangen, die Dinge auszudrücken, anstatt sie darzustellen, mit dieser sozusagen literarischen Note seiner Kunst ist er, kurz gesagt, der geborene Illustrator. Es gibt auch eine geistige Illusionskraft, und an die apelliert er mit seiner unsinnlichen Ausdruckskunst. Damit soll nicht gesagt sein, daß er ein besonders feines Ohr hat für die latenten Forderungen des illustrativen Kunstwerks, nein, seine ganze künstlerische Begabung ist eben von vornherein so geartet, daß sie eigentlich nur für die Illustration geeignet ist. Der unsinnliche Charakter seiner Kunst bringt es von selbst mit sich, daß sie jener elementaren Forderung aller Illustration, den Leser nicht aus seiner geistigen Erlebnissphäre herauszureißen, mit einer natürlichen Selbstverständlichkeit entspricht. Darum ist es nicht zuviel behauptet, wenn man sagt, daß die deutsche Kunst nur da ganz groß und einwandfrei dasteht, wo sie ihrem eigentlichen Charakter gemäß, nämlich als illustratives Kunstwerk, auftritt. Hier ist ihr eigentliches Gebiet. Auf allen anderen Gebieten wird sie durch die Leistungen anderer Völker in den Schatten gestellt, resp. zur Unselbständigkeit verurteilt. Auf dem Gebiete der illustrativen, der graphischen Künste aber ist sie vorbildlich gewesen. Es gibt ein drastisches, unwiderlegliches Zeugnis für diese Tatsache: nur einmal hat die deutsche Kunst, die sonst immer nur von außen Einwirkungen erfuhr, ihrerseits dieses Ausland in ihren Bann gezwungen: nämlich mit der graphischen Kunst Dürers. Ein um alle reinen Anschauungs- und Darstellungsprobleme nur mühsam kämpfender Deutscher hat mühelos der Welt den klassischen Illustrationsstil geschenkt. Der zwingenden Notwendigkeit seines illustrativen Stiles hat sich die ganze zeichnerische Kunst Europas damals nicht entzogen. Und das tat not. Denn die italienische Renaissance hatte an die Stelle der mittelalterlichen Ausdruckskunst — also einer Kunst, die an und für sich illustrativ war — eine Darstellungskunst gesetzt: sinnliche Anschauungselemente waren in die Kunst eingedrungen, die ihr — gegenüber der unsinnlichen, symbolischen Formensprache des Mittelalters — einen ganz neuen Charakter körperlicher Illusionswirkung gaben. Damit waren wohl

alle Möglichkeiten einer reinen Bildkunst gegeben, aber jeder Fortschritt in die Welt der reinen Bildkunst hinein mußte bezahlt werden mit einer Einbuße an illustrativem Vermögen. Ein Preis, der uns heute gering erscheint, weil uns das Bild alles, das illustrierte Buch nichts ist. Wir ahnen erst, was uns mit der Renaissance verloren ging, wenn die Frage der Monumentalmalerei akut wird. Monumentalmalerei und Buchillustration: sie scheinen uns zwei verschiedene Welten, und doch ist ihr Problem dasselbe. Und wie uns mit den neuen von der Renaissance eroberten Mitteln einer sinnlichen Darstellungskunst alle illustrative Kraft aus den Händen entglitt, so entglitt uns auch alle Kraft zur Monumentalmalerei. Das zeigt sich darin, daß in beiden Fällen heute das Problem nicht gelöst, sondern meist umgangen wird. Umgangen durch ein direktes äußerliches Zurückgreifen auf die vergangene, uns entfremdete Ausdruckskunst. Für die moderne Buchmalerei wie für die moderne Monumentalmalerei ist die Gefahr des Archaismus beinahe unvermeidlich. Denn in beiden Fällen ist die Kunst zu einer abstrakten Ausdruckssprache gezwungen, die sie verlernt hat. Im Buch ist es die Welt des geschriebenen oder gedruckten Wortes, die keine körperliche Illusion erlaubt und auch von der Illustration einen geistigen, symbolischen Charakter verlangt, in der Monumentalmalerei ist es die abstrakte Ausdruckswelt architektonischer Gesetzmäßigkeiten, die die Tonart angibt und die von jeder bildnerischen Ergänzung verlangt, daß sie dieselbe abstrakte unsinnliche Ausdruckssprache spricht. Natürlich wird, abgesehen von den erwähnten archaistischen Spielereien, gegen diese innere Gesetzmäßigkeit der sprachlichen Einheitlichkeit in beiden Fällen meist gesündigt. So sehen wir in Büchern oft verkleinerte Bilder, die alle Probleme der eigentlichen Illustration umgehen und höchstens als äußerlicher Buchschmuck eine Existenzberechtigung haben, so finden wir oft im Rahmen des architektonischen Kunstwerks Fresken, die nur vergrößerte Bilder sind und für die also das Problem der Monumentalmalerei nur im äußeren dimensionalen, nicht im inneren formalen Sinne akut geworden ist. Also analog dem Buchschmuck bloßer spielerischer Architekturschmuck, sinnliche Wirkungselemente, die uns aus der Sphäre höherer abstrakter Ausdruckswelten hinausreißen. Für den, dem die abstrakte Sprache der Architektur zu ungefällig, zu menschenfern ist, mögen sie etwas Versöhnliches haben; dem aber, der von der Weihe jener lautlosen absoluten Musik von Maßen und Verhältnissen erfüllt ist,

ist jede Zutat unmittelbar sinnlicher Wirkungselemente eine Störung.

Wir danken es der Aktualität des Problems der Monumentalmalerei, daß sie uns die Augen geöffnet hat für die analogen Forderungen des illustrativen Kunstwerks. Das Bild, dieses Geschenk der Renaissance, war für beide die gleiche Katastrophe. Die lebendigen Darstellungswerte konnten sich nur auf Kosten jener abstrakten Ausdruckswerte entwickeln, die für Monumentalmalerei wie Illustration in gleicher Weise conditio sine qua non ihrer Existenz waren.

Der Deutsche ist wie gesagt ein geborener Ausdruckskünstler. Wenn dieser seiner Fähigkeit von der Renaissance auch der Boden entzogen wurde, wenn er sich auch durch Jahrhunderte hindurch bemühte, Darstellungskünstler zu sein, erstickt wurde diese unterirdische Kraft nicht. Sie wartete gleichsam nur auf das Stichwort, um sich wieder auf sich selbst zu besinnen. Dies Stichwort ward ausgesprochen in dem Augenblick, wo das Problem der Monumentalmalerei wieder aktuell wurde. Nur ein Deutscher hörte es, nur ein Deutscher verstand es, und Hodlers zwingender Freskenkunst kann sich die Welt heute so wenig entziehen wie Dürers zwingender Illustrationskunst. Es ist unmöglich, die Erkenntnisse zu übersehen, die in dieser entwicklungsgeschichtlichen Duplizität der Fälle liegen.

Für Dürer war der Weg leichter. Er war noch unmittelbar verankert in der mittelalterlichen Ausdruckskunst, und so schuf er mühelos seinen klassischen graphischen Stil. Hodler dagegen war als Kind der neuen Zeit ganz befangen in der modernen Darstellungskunst, und ein langer hartnäckiger Emanzipationsprozeß war für ihn nötig, um aus den Werten der Darstellung seine monumentalen Ausdruckswerte herauszudestillieren. In der großen Dynamik seines Stils leben noch all die Kämpfe und Überwindungen nach, die er durchgemacht hat.

Es ist lebendige Erkenntnis, wenn uns Hodler heute Dürer besser verstehen lehrt, und wir brauchen uns dessen nicht zu schämen. Die Kunstgeschichte ist ja unendlich groß, wenn wir sie von den Tatsachen und Persönlichkeiten aus überblicken wollen; wenn wir sie aber von ihren elementarsten Problemen aus überschauen, dann wird sie klein. Dann erkennen wir, daß der ganze kunstgeschichtliche Verlauf eigentlich immer nur zwei Themen in unzähligen Tonarten variiert: Ausdruckskunst und Darstellungskunst.

In dem Augenblick, wo wir über Buchillustration schreiben, ist für unsere Wertungen natürlich das erstere übergeordnet, und jedes Urteil über die Illustration empfängt seine Direktiven von der Voraussetzung, daß die Illustration nur ein Einzelgebiet der Ausdruckskunst und nicht der Darstellungskunst sein kann. Dieser Standpunkt mag einseitig sein, ist uns aber durch unser Thema gegeben.

Die deutsche Buchillustration hat eine vielhundertjährige Vorgeschichte: das ist die Handschriftenillustration. Wir verstehen den Stil der ersten deutschen Buchillustrationen nicht aus ihm selbst heraus, denn er hat innerlich kaum etwas mit der neuen polygraphischen Technik zu tun. Er empfängt seine Gestaltung nicht durch die neue Technik, sondern trotz der neuen Technik. Wie Gutenberg mit seinen neuen Letterndrucken nur darum bemüht war, das Ideal des alten geschriebenen Kodex zu erreichen, so wollten auch die ersten auf polygraphischem Wege hergestellten Buchillustrationen nur die Illusion der alten kolorierten Federzeichnungen hervorrufen. Kurz, die Anfänge der eigentlichen Buchillustration sind nur Ausläufer der alten schicksalsreichen Handschriftenillustration.

Über ihre Geschichte müssen wir uns darum erst kurz orientieren. Da muß zuerst gesagt werden, daß auch ihre Geschichte eine Geschichte der Auseinandersetzung von Ausdrucks- und Darstellungskunst ist. Denn die deutsche Buchmalerei des Mittelalters hat sich nicht selbständig entwickeln können: schon die Idee der Buchmalerei war Import aus einer fremden, überlegenen Kulturwelt, nämlich der antiken, und von der Antike her wurden den nördlichen Barbaren auch jene glänzenden Darstellungswerte übermittelt, vor denen sich ihre unbeholfene abstrakte Ausdruckskunst schüchtern zurückzog.

Stellen wir uns die germanische Kunst vor, wie sie vor aller Berührung mit fremden Stilelementen dastand, so sehen wir eine Kunstübung, der jede Tendenz der Naturnachahmung fehlt und die sich nur in ornamentalen Gebilden äußert. Träger des künstlerischen Ausdrucks war nicht irgendwie ein faßbares, dargestelltes Objekt, sondern die abstrakte Linie in all den Möglichkeiten ihrer Bewegung. Dieses „gleichsam urweltliche und finster chaotische Liniengewirr“ (Semper) hatte keinen Inhalt in unserem Sinne, es hatte nur Ausdruck. Diese Kunst war Ausdruck an sich, Ausdruck in Reinkultur. Ob man die Dinge anschaulich darstellen

oder durch Zeichen ausdrücken solle, diese Frage bestand noch gar nicht für sie: sie war noch Kunst ohne Objekt.

Diese abstrakte, rein ornamentale Ausdruckskunst kommt nun durch die römische Invasion und die ihr folgende Christianisierung in engste Berührung mit der antiken Kunst. Die Kirche und die Klöster importieren spätantike christliche Bilderhandschriften, und unvermittelt stehen die nordischen Barbaren vor einer ihnen fremden, unfaßbaren Kunstwelt. Stärker sind in der Kunstgeschichte selten die Gegensätze aufeinandergeprallt als hier. Auf der einen Seite die elementaren, durch keine Absicht der Naturwiedergabe gebrochenen Anfänge einer reinen Ausdruckskunst, auf der anderen Seite die letzten und verfeinertsten Ausläufer einer reinen Darstellungskunst, die bei den äußersten und raffiniertesten Möglichkeiten der Darstellung angelangt war, nämlich bei der malerisch-impressionistischen. Dort ein inhaltloses, objektloses Linienchaos, ein gleichsam unartikuliertes Ausdrucksdrängen, hier ein Letztes an malerischem Darstellungsillusionismus.

Von einer inneren Auseinandersetzung dieser beiden Gegensätze kann vorläufig keine Rede sein. Die spätantiken Vorlagen, die dem Germanen zu Gesicht kommen, stehen für ihn außerhalb des Vergleichs mit seinem eignen Kunstwollen. Es kommt ihm gar nicht in den Sinn, dort einen Gradunterschied zu sehen, wo eben ein Artunterschied bestand. Nur der naive Kunsthistoriker, der sich von seinen eigenen Voraussetzungen nicht emanzipieren kann, glaubt, daß dem nordischen Barbaren angesichts dieser vollendeten Darstellungskunst seine eigene Rückständigkeit zum Bewußtsein gekommen wäre. Vielmehr ließ diese instinktiv gefühlte Inkommensurabilität der beiderseitigen Kunstauffassungen nur eine Möglichkeit der Verbindung zu, nämlich jene äußere Verbindung, die wir Kopierung nennen. Hätte hier nur ein Gradunterschied des künstlerischen Könnens vorgelegen, so hätte man ihn durch eigenes Studium an der Natur zu verwischen gesucht und hätte sich durch die Vorlagen die Augen für die Natur und ihre Darstellungsmöglichkeiten öffnen lassen. Davon war man aber weit entfernt. Wie sollte der Germane auch von seiner rein abstrakten Kunstwelt her ein Verständnis für diese raffinierte Darstellungskunst gehabt haben! Die Tatsache, daß er diese antiken Vorlagen kopierte, hat nichts mit einem künstlerischen Verstehen zu tun, es ist vielmehr eine äußere Bildungsnotwendigkeit, die zu dieser Kopistenarbeit führt. Die von Karl dem Großen künstlich und gewaltsam organisierte Bildungssucht

ist es, die dem Germanen diese Aufgaben stellt, die ganz jenseits seines eigenen angeborenen Kunstwollens liegen. Die Bilderhandschriften gehören zum Luxusapparat der Kirche, sie sind die feinsten Blüten der christlich-spätantiken Kultur: ein Grund genug, um in Karl dem Großen den Wunsch entstehen zu lassen, sein kräftiges, bildungshungriges und kulturell ehrgeiziges Barbarentum gleich mit diesen höchsten Kulturerzeugnissen zu schmücken. Es ist ja die ganze Tragik der karolingischen Kultur, daß sie ohne Übergänge Dinge erzwingen will, die nur ruhiger organischer Entwicklung vorbehalten sind, und nichts ist törichter, als wenn man bei diesen krampfhaften Versuchen, durch äußerliche Nachahmung der Antike eine Kultur aus dem Nichts herauszustampfen, von einer wirklichen Renaissance spricht.

So verhält es sich also mit den Bilderhandschriften der karolingischen Zeit. Sie sind keine aus künstlerischem Verstehen und Verehren herausgewachsene Nachbildungsversuche, sondern von Bildungssucht und äußerem Kulturehrgeiz veranlaßte Nachahmungsversuche, sind tote Kopien ohne eignes Leben. Die Schreibstuben, die nun an den Kaiserpfalzen und in den großen Klöstern entstehen, sie sind nichts anderes als Institute einer krampfhaften Kunstzüchtung. Eine Kopistentätigkeit im großen Stil beginnt.

Das ist das erste Kapitel der Geschichte der deutschen Illustration, das erste Kapitel in dem deutschen Auseinandersetzungsprozeß von angeborener Ausdruckskunst und importierter Darstellungskunst.

Bis zur späten Ottonenzeit ändert sich nichts im inneren Wesen der deutschen Illustration. Nur äußere Veränderungen gibt es, die auch durch äußere Momente bedingt sind, nämlich durch das Eindringen neuer Vorlagen. Denn wir dürfen ja nicht vergessen, daß jener Kulturkreis der christlichen Antike keine Einheit war, sondern lateinische, griechische und orientalische Elemente durchmischt enthält. Vorlagen aus syrischen Klöstern kreuzen sich mit römischen, byzantinische mit irisch-angelsächsischen. Kurz, die Geschichte dieser ersten Kunstperiode ist eine Geschichte der äußeren Einflüsse, keine Geschichte innerer Entwicklungsnotwendigkeiten.

Und doch bekommt diese erste deutsche Illustration allmählich einen eignen Stil. Einen Stil, der allerdings nicht das Resultat bewußten Stilsuchens ist, sondern aus negativen Momenten herauswächst. Er ist das Ergebnis der verständnislosen Kopistenarbeit als solcher.

Die frühesten karolingischen Miniaturen suchen noch ganz getreu die unverstandenen Qualitäten der Vorlagen wiederzugeben. Sie stehen der Antike am nächsten, sind am meisten malerischer Darstellungsstil, zeigen am stärksten den antiken Bildstil. Sie klammern sich wörtlich an ihre Vorlage und erreichen einen schwachen Abglanz der malerisch-räumlichen Illusionswirkung ihrer Vorbilder. Die Entwicklung ist nun die, daß unter den verständnislosen Händen der Kopisten allmählich immer mehr von jenen illusionistischen Darstellungswerten unter den Tisch fällt. Wenn schon die meisten Vorlagen keine spätantiken Originale, sondern Abschriften aus späteren Jahrhunderten waren, so geht jetzt die Kopierung von Kopien noch weiter, und auf diesem Wege von Kopie zu Kopie schleißt sich langsam die ursprüngliche malerische Wirkung des Originals ab. Denn diese malerischen Werte waren dem nordischen Barbaren ja am wenigsten verständlich, sie fallen am ersten dem nordischen Unverständnis zum Opfer, und eine unbewußte, unbeabsichtigte Reduktion der malerischen Erscheinungswerte auf lineare schematische Formeln ist die Folge.

Das war ein Vergröberungsprozeß der Vorlage gegenüber, vom Gesichtspunkte der Illustration aus aber war es ein ungewollter Fortschritt. Indem sich die malerischen Eigenheiten langsam abschließen und zu linear-schematischen Formeln vergröberten, wurde unwillkürlich aus dem antiken Bildstil der mittelalterliche Buchstil. Die Kopistenhände hatten aus Abbildern der Dinge schematische Zeichen für die Dinge gemacht: damit arbeiteten sie unbewußt dem eigentlichen Illustrationsstil entgegen und schufen für die selbständigere Entwicklung des hohen Mittelalters die einzig mögliche Entwicklungsbasis: nämlich die Basis linearer Ausdruckswerte. Das seiner innersten Natur nach lineare Ausdrückswollen des Nordens konnte nur anknüpfen an dieses linear-schematisierte Kopistenidiom, das sich allmählich zu einer solchen Selbständigkeit herausgebildet hatte, daß es im direkten Sinne von der Vorlage unabhängig wurde. D. h. es wurde weniger mehr direkt nach den Vorlagen, als vielmehr frei aus einer Art von Musterbüchern heraus gearbeitet, in denen einzelne feste Bildungen, die aus dem gesamten Vorlagematerial der einzelnen Schulen herausdestilliert waren, gleichsam als grammatikalische Grundlage der schematischen Formensprache deponiert waren. Allerdings sind wir in all diesen Fragen nur auf Vermutungen und Wahrscheinlichkeitsrechnungen angewiesen; ein sicheres Wissen von dem Betrieb

einer solchen mittelalterlichen Schreiber- und Miniatorenschule geht uns ab.

Für den Stilpsychologen liegt jedenfalls das Entscheidende darin, daß in diesen Miniaturen jedes unmittelbare Anschauungsverhältnis zur Natur und damit jede Gefahr der sinnlichen Illusionswirkung fehlt. Indem der mittelalterliche Miniator die Dinge nicht anschaulich darstellt, sondern konventionelle Zeichen für die Dinge einsetzt, wird er unwillkürlich der elementarsten Forderung des Illustrationsstils gerecht, die Bewahrung des geistigen Erlebnischarakters verlangt.

Dieser langsamen Abschleißung eines ursprünglich räumlich wirkenden Bildstils zu einem flächenhaft-dekorativen Buchstil geht eine andere Entwicklung parallel, die zu dem merkwürdigen Resultat führt, daß die Darstellungen, je mehr sie an Natürlichkeit in physiologischer Beziehung einbüßen, um so ausdrucksvoller in psychologischer Beziehung werden. Und das geht so zu: die Vorlagen, die also aus künstlerischer Darstellungsfreude entstanden waren, geraten in die Hände nordischer Barbaren, die nur künstlerische Ausdrucksfreude kennen. Ohne bewußte Absicht, rein durch den mechanischen Prozeß der Kopistenarbeit, die das Unverstandene ausscheidet und das Übrigbleibende in ihrem Sinne interpretiert, werden aus den physiologischen Darstellungswerten die psychologischen Ausdruckswerte herausdestilliert. Denn indem die malerischen Vorlagen durch das Unverständnis der Kopisten zu linearen Schemata abschleißen, ist unwillkürlich eine Anknüpfungsmöglichkeit gegeben für jene unsinnliche Ausdruckskunst des Nordens, die sich bisher nur ornamental betätigen konnte. Indem die Darstellungen auf dem oben geschilderten Wege zu linearen Ornamenten werden, ist es unvermeidlich, daß jenes ornamentale Ausdruckskönnen, das sich bisher objektlos betätigt hatte, in diese Darstellungsornamente übergreift. Dem unartikulierten Ausdrucksdrängen werden nun gleichsam feste Objekte substituiert und die ausdrucksvolle Kraft der Liniensprache, die bisher sozusagen im Leeren verpuffte, fließt ein in die Kanäle der schematisierten Darstellung, um ihr in psychologischer Ausdruckslebendigkeit alles zu ersetzen, was ihr durch das Kopistenverständnis an physiologischer Lebendigkeit verloren gegangen war. So stehen wir vor dem Ergebnis: aus dem Bildstil wird ein Buchstil, aus der sinnlich-illusionistischen Darstellungskunst wird eine illusionslose geistige Ausdruckskunst. Damit ist das Fundament für alle weitere Entwicklung gegeben.

Diese weitere Entwicklung, die in der Staufenzeit anhebt, ist bedingt durch die neuen Aufgaben, die mit dem Erwachen einer nationalen deutschen Literatur der Buchillustration gestellt werden. Bisher hatte sich die Entwicklung in der geistlich-höfischen Oberschicht abgespielt. Die illustrierten Codices dienten entweder dem liturgischen Bedürfnis der Kirche oder dem Luxus- und Prunkbedürfnis der Höfe. Neben den heiligen Handschriften kamen nur eine beschränkte Anzahl überlieferter weltlicher Stoffe aus der Antike in Betracht, darunter mehrere, in denen Weltliches und Religiöses ganz eng verquickt war, wie etwa in der Psychomachia des Prudentius. Kurz, die Erbauungstendenz religiöser Färbung dominierte bisher.

Nun aber kommt eine weltliche Literatur nationaler Färbung auf, die ihrer ganzen Natur nach sich abseits der großen konservativen Mächte der Kirche und des Hofes entwickelt. Das Monopol der Klöster für die Herstellung der Prachthandschriften wird von dem Bedürfnis breiterer weltlicher Kreise nach Illustration durchbrochen; die neuen weltlichen Stoffe werden von weltlichen Händen illustriert. Zwei Dinge also sind es, die der neuen Entwicklung zum Glück fehlen und deren Mangel ihr Schicksal entscheidet: die alten Hände und — was schwerwiegender war — die alten Vorlagen. Damit erst war die Möglichkeit einer Auffrischung der ganzen Formensprache gegeben. Ein Bruch mit der Vergangenheit findet drum nicht statt. Das Alte gleitet unmerklich in das Neue über.

Wir hatten gesehen, wie das Ursprünglich-Malerische durch Kopistenhände zum psychologisch ausdrucksvollern Zeichnerischen vergröbert und verknöchert war; nun wächst aus dieser Verknöcherung ins Zeichnerische leise und unmerklich eine neue frische Kalligraphie hervor, die in ihrer weichen idealen Linienführung der überzarten und ungesunden Empfindsamkeit entspricht, die diese eigentliche Pubertätszeit des neuen europäischen Menschen kennzeichnet. Alles Starre, gewaltsam Ausdrucksvolle schwindet. Alles wird in eine Molltonart transponiert. Wie über den Gestalten selbst, so liegt auch über dem Stil etwas Unausgereiftes, Kindliches und Preziöses, und das bleibt nun das Ideal des hoch-mittelalterlichen Kunststiles. Der starke Zufluß byzantinischer Stilelemente um diese Zeit verstärkt noch den preziösen und gesucht idealen Charakter dieser Kunst, bei der der feminine Zierlichkeitsdrang oft in Gespreiztheit ausartet.

An der Natur dürfen wir die liebenswürdige Kalligraphie dieser neuen weltlichen Handschriftenillustration nicht messen. Denn sie geht ja nicht von der Anschauung aus, sondern von der konventionellen Zeichensprache der Vergangenheit, die sie nur in einer ganz anderen, durch die neuen Stoffe und den Mangel an Vorlagen bedingten Selbständigkeit handhabt. Die neuen Darstellungsmotive zwingen natürlich zu neuen Erfindungen. Da ist es ganz selbstverständlich, daß der auf diese Weise zum erstenmal auf sich selbst angewiesene mittelalterliche Zeichner in der Art eines Kindes arbeitet. D. h. er geht nicht von der Naturanschauung aus, wenn ihn sein Vorlagematerial im Stich läßt, sondern von der Überlegung. Er fragt sich im Einzelfalle nicht, wie die Dinge ausschauen, sondern er fragt sich, was die Dinge sind, und diese Seinsqualitäten fixiert er nun statt der Erscheinungsqualitäten. Auf diese Weise bleibt er auf dem Boden der früheren mittelalterlichen Kunst; er stellt nicht die Dinge dar und provoziert damit Illusionswirkungen, sondern er setzt Zeichen für die Dinge ein, die er von der Buchseite ebenso abliest wie die geschriebenen Worte. Die Einheit des Erlebens bleibt gewahrt.

Die geschilderten stilistischen Veränderungen werden von technischen Veränderungen begünstigt, die auf dieselben äußeren Voraussetzungen zurückgehen. Mit dem Aufkommen einer weltlich-nationalen Literatur wird natürlich der enge Kreis der bisherigen Handschriftliebhaber durchbrochen. Unter dieser ziemlich unvermittelten Steigerung der Nachfrage leidet naturgemäß die Solidität der Technik. Man kann dieser anwachsenden Nachfrage nicht mehr genügen, wenn man weiterarbeiten will in der alten umständlichen und kostbaren Miniatorentechnik der Deckfarbenmalerei. Darum ersetzt man die Deckfarbenmalerei durch die Federzeichnungstechnik. Etwas Neues ist im technischen Sinne damit nicht gegeben. Alle peinlich ausgeführten Deckfarbenmalereien der früheren Zeit hatten gleichsam als unsichtbare Basis eine Unterzeichnung in einer Federzeichnung gehabt, deren Frische und skizzenhafte Lebendigkeit meist durch den nachfolgenden Farbenauftrag vergraben wurde. Jetzt wird aus diesem technischen Hilfsmittel eine selbständige Technik. D. h. man verzichtet auf die teure und zeitraubende Ausführung in Deckfarben und begnügt sich mit der Unterzeichnung, die zwar weniger feierlich und prachtvoll ist, dafür aber um so leichter dem flüchtigen Erfindungsgeist des neuen weltlichen Illustrators folgen kann und vor allem den

Preis des einzelnen Kodex herabsetzt und damit die Verbreitungsmöglichkeit steigert. Um nicht ganz hinter der glänzenden Farbenpracht der Prunkkodizes zurückzustehen, gibt man der mageren Umrißzeichnung eine flüchtige und summarische Füllung mit Wasserfarben oder arbeitet mit verschiedenfarbigen Tinten. Kurz, die neue Technik trägt einen faute-de-mieux-Charakter, und das Ideal der Handschriftenmalerei bleibt auch jetzt noch die aristokratische Deckfarbenillustration. Was die Technik so an Feierlichkeit einbüßt, das gewinnt sie anderseits an Lebendigkeit und Behendigkeit, und damit wird sie erst zur populären Illustration geeignet.

So tritt also an die Stelle der schematischen Kopistentradition eine neue kalligraphische Tradition, die für uns insofern wichtig ist, als hier die Formensprache geschaffen wird, deren letzte Ausläufer wir in den ersten Buchillustrationen vor uns haben.

Wenn wir allerdings mit dem Stil dieser ersten auf mechanischem Wege hergestellten Buchillustrationen in der Mitte des 15. Jahrhunderts den Stil der gleichzeitigen Handschriftenminiaturen vergleichen, — Handschriftenproduktion und Buchproduktion gehen noch lange Zeit nebeneinander her — so stehen wir vor Kunstprodukten ganz anderer Art, in denen nichts mehr an den primitiven Illustrationsstil der trecentistischen Kalligraphen erinnert. Wir müssen uns über die historischen Gründe dieses absoluten Stilgegensatzes zwischen der gleichzeitigen Buchillustration und Handschriftenillustration des 15. Jahrhunderts orientieren. Denn die so naheliegende laienhafte Anschauung, daß es die Unbeholfenheit der neuen Technik ist, die diesen Unterschied zwischen dem raffinierten Bildstil der Miniaturen und dem groben Kinderzeichnungsstil der ersten Formschnittillustrationen bedingt, ist völlig unzutreffend. Die Unterschiede erklären sich vielmehr aus ganz anderen Umständen, die mit der Technik nichts zu tun haben. Nämlich aus der Tatsache, daß diese Buchillustrationen an ein frühes Entwicklungsstadium der Handschriftenillustration anknüpfen, über die diese selbst in ihren besseren Vertretern längst hinausgewachsen war.

Wenn wir nämlich die Geschichte der trecentistischen Handschriftenillustration weiter verfolgen, so sehen wir, daß in der Mitte des 14. Jahrhunderts eine durchgreifende Veränderung vor sich geht. Diese Veränderung läßt sich etwa charakterisieren als ein Übergang von der alten zeichnerischen Kalligraphie zu einem malerischen Realismus. Voran geht in dieser Beziehung die französische Minia-

turenmalerei. Hier verschwinden zuerst die Gold- und Teppichgründe wieder, die als letzte Konsequenz eines von aller Wirklichkeitsillusion sich entfernenden flächenhaft-ornamentalen Buchstils um das Jahr 1000 in die europäische Buchmalerei eingezogen waren. Nun treten an ihre Stelle räumliche Vertiefung, Architektur- und Landschaftshintergründe von relativer Natürlichkeit. Gleichzeitig wird die kolorierte Federzeichnung zur Pinselmalerei, d. h. die Umrisse werden nicht mehr mit der Feder gezeichnet, sondern mit dem Pinsel, und auch die bisher zeichnerisch gehaltene Innenmodellierung wird in weicher Pinselmalerei ausgeführt. Dieser Schritt von der kolorierten Federzeichnung zur malerisch modellierenden Pinselmalerei ist das große Novum der Entwicklung, das den ganzen Miniaturstil verändert. Die neue Technik ist natürlich nur das Mittel neuer Zwecke. Wir sehen, daß es die Eroberung des neuen Realismus ist, diese unüberhörbare Forderung eines neuen Zeitalters, die sich auf einem Schauplatze abspielt, der am wenigsten zu solchem Experiment geeignet ist: auf dem Schauplatz der Handschriftenillustration. In die ideale Welt des Buches dringt der neue Realismus ein, um dann erst allmählich auf den Schauplatz überzugehen, der für ihn der einzig gegebene ist: auf die Tafelmalerei, die mit dem Durchdringen dieses eigentlichen Bildstils erst einen selbständigen Charakter bekommt.

Wenn wir etwa ein Werk wie das im Anfang des 15. Jahrhunderts entstandene Gebetbuch des Herzogs von Berry ansehen, so kommt uns zum Bewußtsein, wie hier aller Eigencharakter des illustrativen Kunstwerkes aufgehoben ist. Statt Illustrationen haben wir wundervoll ausgeführte Bilder voller räumlicher und körperlicher Illusionswirkung vor uns, die nichts anderes sind als Tafelbilder im kleinen.

In Deutschland spielt sich derselbe Entwicklungsvorgang ab, nur mit der Verspätung von einigen Jahrzehnten. Während in der französischen Malerei die entscheidenden Änderungen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vor sich gehen, verschiebt sich in Deutschland die Krise auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, also in die Zeit, wo die polygraphischen Techniken aufkommen. Um 1450 ist ein Miniaturenstil erreicht, der an bildhafter Illusionswirkung, an figürlicher und szenischer Realistik nichts mehr zu wünschen übrig läßt. So hat also die Handschriftenmalerei, die von einer malerischen Darstellungskunst ausging, den Weg durch eine lineare Ausdruckskunst zurückgelegt und ist wieder zu ihrem Aus-

gangspunkt, der malerischen Darstellungskunst, zurückgekehrt. Eine sinnlose Entwicklung von falschen Anfängen zu falschem Ende. Gleichsam nur im Vorübergehen wird das Richtige gestreift.

Ein entwicklungsgeschichtlicher Glückszufall ist es nun — wenn man in diesen Dingen überhaupt von Zufall sprechen darf —, daß von diesem trecentistischen Durchgangsstadium der Handschriftenillustration, das vorübergehend einen echten Illustrationsstil formuliert hatte, Fäden ausgehen, die sich von der offiziellen Entwicklung trennen und auf Nebenwegen in die Buchillustration des 15. Jahrhunderts geleitet werden.

Wiederum ist es ein negatives Moment, das diese günstige Wendung herbeiführt. In gewissen Kreisen der Handschriftenillustration tritt nämlich eine Entwicklungshemmung ein, die den trecentistisch oder, um einen bekannteren Terminus zu gebrauchen, den gotischen Illustrationsstil solange konserviert, bis er von den polygraphischen Techniken und damit von der Buchillustration aufgegriffen werden kann.

Herbeigeführt wird diese partielle Entwicklungshemmung der Handschriftenillustration durch die Popularisierung dieses Kunstzweiges. War mit dem ersten Aufkommen der nationalen Literatur der Kreis derer, die nach illustrierten Kodizes verlangten, schon reichlich erweitert worden, so wächst die Handschriftenillustration im Laufe der Zeit immer mehr über den Charakter eines Luxusprivilegs der hohen geistlichen und weltlichen Stände hinaus zu einem Bedarfsartikel für die breitere Masse der Gebildeten. Beiden Bedürfnissen in derselben Form gerecht zu werden war unmöglich. Und so kommt es zu einer ganz natürlichen Trennung der Produktion. Neben der Luxusproduktion entwickelt sich eine Massenproduktion, für die mit dem Aufkommen des billigen Papiers, das nun das kostbare Pergament ersetzen kann, die letzten Schranken fallen.

Diese Trennung von Luxus- und Massenproduktion hat natürlich auch verschiedenen stilistischen Charakter zur Folge. Der Konsument der Luxusprodukte verlernt es bald, sachliche Forderungen an die Illustration zu stellen. Er will nur prachtvoll geschmückte und kostbare Kodizes. Indem bei ihm das Schmuckbedürfnis über das reine Illustrationsbedürfnis überwiegt, gibt er eben den Anstoß zu jener Entwicklungsrichtung, die die Miniaturenmalerei zu einem völligen Bildstil führt resp. verführt. Verkleinerte Tafelbilder sind ein schöner, raffinierter kostbarer Schmuck für Bilderhandschriften, aber sie sind keine Illustrationen.

Da gibt nun die Massenproduktion der desorientierten Luxusproduktion ein Regulativ zur Seite. Von den Produzenten der Luxusartikel sondern sich die Produzenten der Massenprodukte ab, vom Künstler scheidet sich der Handwerker, und diese neuen Handwerker-Illustratoren sind sowohl durch ihre minderen Fähigkeiten als durch die ganz ausgesprochenen Bedürfnisse ihres breiten Publikums vor jeder Desorientierung geschützt. Dieses breite Publikum stellte nur sachliche Forderungen an die Illustration und die Sachlichkeit des Handwerkers entsprach ihnen. Wir kommen zu der Erkenntnis, die für die ganze Geschichte der Illustration gilt: nur da findet sie ihren eigenen und natürlichen Stil, wo sie wirklich einem breiten und ernsten Bedürfnis antworten muß. Nicht die Künstler geben ihr den Stil, sondern das große Publikum, das sie nötig hat. Braucht da erst gesagt zu werden, daß der klassische Illustrationsstil der stärksten geistigen Erregung um die Jahrtausendmitte vorbehalten blieb, der mit derselben Notwendigkeit die Heranziehung der polygraphischen Techniken vorbehalten blieb?

Während also die Luxusproduktion, von sachlichen Interessen ungebunden, den Weg zur Bildminiatur hin nimmt, bleibt die Massenproduktion auf dem Standpunkt stehen, der schon für die Illustration des 13. und 14. Jahrhunderts maßgebend gewesen war. Feste Werkstätten entstehen, in denen die ganze weltliche und geistliche Popularliteratur der Zeit verlegt wurde. Von dem Betrieb einer solchen Handschriftenfabrik hat uns Kautzsch ein Bild entworfen bei Gelegenheit einer Studie über die Werkstatt des Diebolt Lauber in der elsässischen Reichsstadt Hagenau. Da finden wir auch einen interessanten Verlagsprospekt, der uns die gangbarste Literatur dieser Zeit angibt, der uns doppelt interessiert, weil es zum Teil dieselben Stoffe sind, die von der späteren Buchillustration aufgenommen werden. Neben der religiösen Erbauungsliteratur und einiger wissenschaftlicher Bücher figurieren da die Epen: Iwein, Parzival, Titurel, Tristan, Wigalois, der Pfaffe Amis, Wilhelm von Österreich, Wilhelm von Orleans, Flore und Blancheflur, dann der Wolfdietrich, der Trojanische Krieg, die Gesta Romanorum, der König von Frankreich und schließlich die großen Lehrdichtungen: der wälsche Gast, Freidank, Lucidarius, Schachzabel, Morolf, Äsop, die sieben weisen Meister, Belial, Seelentrost, die vierundzwanzig Alten.

In diesen Werkstätten aber wurden nicht nur Bücher geschrieben und illustriert, sondern ein noch viel gangbarerer Bedarfsartikel,

nämlich Einzelblätter für das populäre Tagesbedürfnis. Da waren Heiligenbilder, die man entweder in das Gebetbuch klebte oder zu Hause an die Wand heftete, dann Ablaßbriefe, Kalenderblätter, Einzelblätter zur Passionsgeschichte, zu den 10 Geboten, zu den 7 Sakramenten usw. Daneben der Hauptartikel für weltliche Zwecke: die Spielkarten. Alles das in der primitiven trecentistischen Umrißzeichnung mit nachträglicher summarischer Kolorierung ausgeführt. Der populäre Zweck, die Rücksicht auf ein Publikum, dem alle Darstellungsprobleme noch fremd waren, dem es nicht um eine Befriedigung seines Anschauungsbedürfnisses, sondern seines Vorstellungsbedürfnisses ging, erlaubte keinen anderen Stil.

Die Herstellung dieser fabrikmäßig hergestellten Einzelblätter lag in den Händen der sogenannten Brief- oder Kartenmaler. (Brief = breve, jedes kürzere Schriftstück.) Für den Stil der späteren Buchillustrationen ist es nun entscheidend, daß von dieser künstlerisch untergeordneten, aber vom großen Publikum am meisten benötigten Klasse der Miniatoren jener Gedanke der mechanischen Vervielfältigung ausging, dem die Buchholzschnitte ihre Existenz verdanken.

Bei der schematischen, schablonenhaften Herstellung dieser Einzelblätter lag der Gedanke nahe, die Handarbeit durch mechanische Mittel zu erleichtern. Eine besondere Erfindung war dazu nicht nötig. Die Idee des Formendrucks, d. h. des Verfahrens, mit geeigneten Formen mechanische Abdrücke herzustellen, sei es nun in eine weiche Masse oder unter Verwendung von Farben auf irgendeinen Stoff, war uralt. Von diesen mannigfachen Verfahren war der allgemein verbreitete Zeugdruck der unmittelbare Vorgänger des Bilddrucks. Nahm man statt des Tuches ein Stück Papier, so war das technische Prinzip der Bilddruckerei da. So vollzieht sich also ganz selbstverständlich und gleichsam unauffällig in diesen Kreisen der Brief- und Kartenmaler der Übergang von der Handmalerei zum mechanischen Reproduktionsverfahren. Statt der gemalten Einzelblätter kommen holzgeschnittene Einzelblätter auf, und wie vorher die Umrißzeichnung nachträglich koloriert wurde, so werden auch jetzt die Holzschnittkonturen mit Handkolorierung ausgefüllt. Aus den Briefmalern sind Briefdrucker geworden, die naturgemäß der Technik noch kein Selbstrecht einräumen, sondern sie nur als Ersatzmittel betrachten und sich deshalb bemühen, den gedruckten Blättern trotz der neuen Technik das Aussehen der handgezeichneten zu geben.

Was den Zeitpunkt dieser technischen Änderung angeht, so sind wir nur auf Wahrscheinlichkeitsrechnungen angewiesen. Um 1428 wird uns jedenfalls ein Briefdrucker schon urkundlich genannt, aber das besagt nichts. Die Sache war jedenfalls älter als der Name. Die Anfänge der neuen Technik liegen jedenfalls schon im ausgehenden 14. Jahrhundert. Ob diese ersten Briefdrucker ihre Holzstöcke selbst geschnitten oder die Hilfe eines Schreiners in Anspruch genommen haben, darüber ergeben die Urkunden auch kein ganz eindeutiges Bild. Wahrscheinlichkeit aber spricht dafür, daß Zeichner und Formenschneider anfänglich ein und dieselbe Person waren und daß erst später, gegen Ende des 15. Jahrhunderts, eine Arbeitsteilung stattfand.

Diese in Holzschnitt hergestellten ersten Einzelbilddrucke, von denen uns aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine ganze Anzahl erhalten ist, sind also die unmittelbaren Vorläufer der Buchholzschnitte. Der Erfindung des gedruckten Buches und damit der Heranziehung des Holzschnitts zur Buchillustration geht also ein halbes Jahrhundert des Einzelbilddrucks voraus. Und zwar ist in dieser engeren Vorgeschichte der Buchillustration auch eine gewisse Entwicklung schon zu konstatieren: von den uns erhaltenen Einzelbilddrucken des 15. Jahrhunderts sind die früheren besser und künstlerisch feiner ausgeführt als die späteren. Es bietet sich dafür die Erklärung, daß es die besseren Elemente der Briefmaler waren, die sich zuerst der neuen Technik zuwandten und die im vollen Bewußtsein der Schwierigkeit, mit einer so spröden und unergiebigen Technik, wie es der Holzschnitt war, die Leichtigkeit und kalligraphische Grazie der alten Federzeichnungen zu erreichen, sich besonders bemühten, jeden Artunterschied zu verwischen und mit den neuen Mitteln alte Schönheiten zu erreichen. Wir sehen in diesen frühesten Einblattdrucken kein hartes, sprödes Lineament, nichts Holzschnittgemäßes, alles ist weich und geschwungen im Stile der alten Briefmalerkalligraphie.

Allmählich aber ändert sich dieser weiche Handzeichnungscharakter der frühen Formschnitte. Die Technik wird allgemeiner, die große Masse der Briefmaler rückt den vereinzelten Vorläufern nach, der Ansporn der Konkurrenz mit den Handmalereien fällt nach und nach weg, und ohne daß man bewußt nach dem Stile der neuen Technik gesucht hätte, geht unwillkürlich eine sachgemäße Verrohung durch die Technik vor sich. Bei allem Nachklingen der alten kalligraphischen Formensprache ist ein stärkeres Zutagetreten

der ungefügigen und spröden Beweglichkeit des Holzschnittmessers in der nun aufkommenden Massenproduktion unvermeidlich. Indem die obengenannten Hemmungen wegfallen, wächst die Technik allmählich in ihren Stil herein. Durch diese Verrohung der trecentistischen Kalligraphie ins Holzschnittgemäße entsteht langsam ein besonderer Holzschnittstil, der um so eher durchdringen mußte, als Eckigkeit, Hartlinigkeit, Sprödigkeit und Gespreiztheit ja überhaupt im Stilwillen des 15. Jahrhunderts lagen. Diese Vorliebe der Zeit für einen harten, eckigen, brüchigen Linienstil ist ein merkwürdiges Phänomen, das aller kunstmaterialistischen Erklärungen spottet und nach formpsychologischer Interpretation verlangt. Die sagt uns, daß es sich hier um eine merkwürdige Mischung gotischer und neuzeitlicher Elemente handelt. Neuzeitlich ist der harte, gewaltsame Realismus, der sich in der Abkehr von jener weichen, idealistischen Kalligraphie zeigt; aber dieser Realismus bleibt dennoch auf gotischer Basis, indem er nicht von der Natur ausgeht, die ihm die natürliche Mildheit alles organischen Lebens gezeigt hätte, sondern bei dem Eigenausdruck der Linie bleibt, der nun gleichsam eine herbere, rauhere Sprache annimmt und so also nur im Wechsel der Tonarten seine realistischere Tendenz ausdrückt. Es ist also ein reiner Ausdrucksrealismus, kein Darstellungsrealismus, der uns hier entgegentritt. Denn was ist schließlich im direkt-realistischen Sinne unrealistischer als das brüchige Gewandfaltenchaos einer quattrocentistischen Figur! Es ist die alte Gotik in ihrem irrealen Ausdrucksleben, die hier in einer vom Empfinden der Zeit geforderten neuen Dur-Tonart ihr altes Leben weiterführt. Und der Holzschnitt erscheint uns, wie schon gesagt, als die dem Norden eigenste Kunst, weil seine ganze Technik am meisten Anknüpfungsmöglichkeiten bot für diese nur in der Tonart veränderte irreale nordische Ausdruckskunst. Er bleibt, nachdem die nordische Kunst allenthalben von den romanischen Darstellungsproblemen desorientiert wurde, die natürliche Zufluchtsstätte der autochthonen Ausdruckskunst, im Gegensatz zum Kupferstich, der gleichsam internationaler Natur ist und darum im Norden nie recht volkstümlich wurde. Diesem internationalen Charakter gemäß wandte der Kupferstich sich gleich den Darstellungsproblemen zu, und wir werden sehen, wie er es ist, der dann schließlich auch den Holzschnittstil von dem ihm gleicherweise durch die Technik wie durch das volkstümliche Kunstwollen geforderten Weg abzieht und ihm dadurch seine eigentliche illustrative Schlagkraft lähmt.

Blockbücher. Einen Übergang von der lebhaften Produktion von Einblattdrucken, wie sie jahrzehntelang der Erfindung der Buchdruckerkunst voranging, zum illustrierten Buche im heutigen Sinne stellen die sog. Blockbücher dar. Sie sind eine Zwischenstufe zwischen dem handgeschriebenen und dem gedruckten Buch, ja, jahrzehntelang geht ihre Produktion noch parallel mit der des gedruckten Buches. Genetisch betrachten wir die Blockbücher am besten als Konvolute von Einzelblattdrucken mit zusammenhängendem Sinn. Indem man eine Anzahl solcher gedruckter Einblattbilder, von einem kurzen Text begleitet, zusammenband, entstand etwas, was weniger den Namen eines illustrierten Buches, als vielmehr den eines Bilderbuches verdiente. Das Bild war das Primäre, der Text nur eine Ergänzung zu ihm, während im illustrierten Buche ja das Verhältnis umgekehrt ist. In technischer Beziehung ist dann schließlich der entscheidende Unterschied zwischen Blockbuch und eigentlichem Buch darin zu sehen, daß das Hauptcharakteristikum des gedruckten Buches, nämlich das Gedrucktsein mit beweglichen Lettern, im Blockbuche fehlt. Der Text ist hier vielmehr den holzgeschnittenen Bildern entweder handschriftlich hinzugefügt oder auf demselben Holzstock wie die Bilder eingeschnitten.

Die meisten Blockbücher gehören der religiösen Erbauungsliteratur an, wie sie auch schon als Objekt der Handschriftenillustration eine große Rolle gespielt hatte, ja, die meisten Blockbücher gehen wohl auf Handschriftenvorlagen zurück. Sie sind charakteristische Dokumente der religiösen Erregung im vorreformatorischen Nordeuropa, und es ist bemerkenswert, daß während in Deutschland und den Niederlanden diese volkstümliche Holzschnittproduktion religiöser Färbung eine äußerst umfangreiche ist, das gleichzeitige Italien uns nur vereinzelt solche Erscheinungen zeigt. Es war erst der Savonarola-Bewegung am Ende des Jahrhunderts vorbehalten, hier eine volkstümliche Holzschnittproduktion von gleicher religiöser Agitationskraft hervorzubringen.

Ich nenne einige der bekanntesten Blockbücher. Die sog. Armenbibel (Biblia pauperum) enthält eine Darstellungsfolge, deren Sinn zurückgeht auf die Worte Christi an seine Jünger (Ev. Luc. 24, 44): „Denn es muß alles erfüllet werden, was von mir geschrieben ist im Gesetz Mosis, in den Propheten und in den Psalmen." Von diesem Diktum Christi ausgehend stellen die Armenbibeln nun je ein Ereignis aus dem Neuen Testament mit zwei analogen aus

dem Alten Testament in Parallele, um auf solche Weise das Ergänzungsverhältnis zwischen den Verheißungen des alten Bundes und den Erfüllungen des neuen Bundes möglichst drastisch zu demonstrieren. Dabei handelt es sich meist um ganz äußerliche Analogien, etwa in der Art, wie Christus sie selbst aufgreift, wenn er sagt: „Denn gleichwie Jonas war drei Tage und drei Nächte in des Walfisches Bauch, also wird des Menschen Sohn drei Tage und drei Nächte mitten in der Erde sein." (Ev. Matth. 12, 40.) Da der Text der Armenbibeln meist lateinisch ist, dürfen wir uns durch den Namen Armenbibel, der übrigens erst von der Nachwelt diesem Blockbuche gegeben wurde, nicht irreführen lassen: nur indirekt war dieses Buch für die Armen im Geiste, für das breite Laienpublikum bestimmt, in erster Linie gehörte es in die Hände der niederen Geistlichkeit, die dem Volke seinen Inhalt durch Predigt und Anschauung vermittelte und erklärte und es als drastisches Agitationsmittel gebrauchte.

Ebenso volkstümlich wie diese Armenbibel war das Blockbuch der Ars moriendi, ein lebendiges Vorbereitungsbuch für das Sterbestündlein. Da wird gläubigen und verstockten Gemütern der Kampf himmlischer und göttlicher Mächte um die Seele des Sterbenden zur Anschauung gebracht; es wechseln in regelmäßiger Folge auf den 13 Blättern höllische Versuchungen mit himmlischen Hilfsaktionen und alles spielt sich am Sterbebette ab. Bis schließlich auf dem letzten Blatt das selige Sterben dessen geschildert wird, der in dem Kampfe nicht unterlegen ist und seine Seele Gott anvertraut hat.

Aus der Masse der Blockbücher greife ich noch ein bezeichnendes heraus, das „Defensorium inviolatae virginitatis Mariae", d. h. das Verteidigungsbuch der unbefleckten Empfängnis der Gottesmutter. Die Verteidigung wird sehr eigenartig geführt: die verschiedensten Wundervorgänge aus der Natur und sogar der Mythologie werden hier zur Anschauung gebracht, um mit diesen Analogien den Wahrheitswert jenes größten Wunders zu stützen.

Diese summarische Charakteristik der Blockbücher mag genügen; die eigentliche Entwicklung der Illustration läßt sich klarer als in diesen durch Tradition meist festgelegten Blockbuchdarstellungen in dem illustrierten Buche selbst beobachten.

Einige allgemeine Bemerkungen über die erste Buchillustration seien zur äußeren Orientierung der Entwicklungsbetrachtung vorangeschickt. Die Verbreitung der Buchdruckerkunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist eine ungemein schnelle. Um 1480

sind es bereits 23 deutsche Städte, die als Druckorte in Betracht kommen, und zwar besitzen die meisten von ihnen mehrere Druckoffizinen. Augsburg hat z. B. um 1500 22 Druckereien. Den zweiten Platz behauptet Basel mit 20. Daß es sich oft um ganz große Betriebe handelt, ergibt sich aus der Überlieferung, daß der berühmte Nürnberger Buchdrucker Koberger mit hundert Gesellen und vierundzwanzig Druckpressen arbeitete. Die Zahl der in diesem ersten Halbjahrhundert der Buchdruckerkunst gedruckten Bücher, der sog. Inkunabeln oder Wiegendrucke, geht in die Tausende. Etwa ein Drittel von ihnen ist illustriert, und zwar ist es für die ganze Auffassung der illustrativen Tätigkeit bezeichnend, daß die Bücher, die deutschen Text oder Übersetzungen ins Deutsche enthalten, fast ausnahmslos illustriert sind, während dieselben Bücher, wenn sie mit lateinischem Text gedruckt waren, meist ohne Illustration blieben. Nur das Volksbuch erforderte Illustration, nicht das Gelehrtenbuch. Die Illustration ist im Norden eben nicht ein bloßes Element des Buchschmucks, wie es in Italien meist der Fall ist, sondern sie hat eine direkte sachliche Aufgabe zu erfüllen, nämlich die, dem ungeübten Vorstellungsbedürfnis (nicht identisch mit Anschauungsbedürfnis) des Lesers eine Unterlage zu geben.

Wenn wir in der folgenden Betrachtung das unübersehbar große Material nach den einzelnen Druckorten ordnen, so handelt es sich dabei um eine zwar bequeme, aber eigentlich ganz äußerliche Einteilung, für die es kaum eine innere Berechtigung gibt. Denn von lokalen Stilbildungen können wir nur mit großem Vorbehalt sprechen. Mag sich auch in dieser oder jener Offizin ein eigener Illustrationsstil aus lokaler Voraussetzung entwickeln, die durch die mechanische Reproduktion eröffnete unbeschränkte Verbreitungsmöglichkeit des Buches sorgt dafür, daß diese Ansätze zu lokaler Stilbildung bald Allgemeingut der entferntesten Druckoffizinen werden. Es ist in kunsthistorischer Beziehung vielleicht das Wichtigste an dem Aufkommen der graphischen Vervielfältigungskünste, daß mit ihnen der entscheidende Schritt zur Entlokalisierung der einzelnen Stilelemente getan wird. Daß die Renaissance ein europäisches Phänomen werden konnte, wäre ohne diese Voraussetzung der graphischen Gewerbe undenkbar. Man vergleiche nur die engen Wirkungsmöglichkeiten der nur in wenigen Exemplaren verbreiteten Handschriftillustrationen mit der unbeschränkten Wirkungsmöglichkeit des in Tausenden von Exemplaren auf den weiten Büchermarkt geworfenen illustrierten Buches.

Noch ein anderer Umstand hindert eine geschlossene lokale Stilbildung, nämlich die absolute Druckfreiheit resp. Nachdruckfreiheit, die bestand. Nichts hinderte einen Basler Drucker, die Illustrationen eines Augsburger Buches einfach nachzuzeichnen und nachzuschneiden und für seine Ausgaben zu verwenden; Gründe der mangelnden eigenen Erfindungskraft, wie Gründe der Billigkeit wiesen ihn gleichermaßen auf diesen Weg. Und selbst die Zugehörigkeit der einzelnen Illustrationen zu ihrem Texte wurde durchbrochen. Illustrationen zu fremden Texten wurden notdürftig zurechtgestutzt in andere Bücher hinübergenommen. Nehmen wir schließlich hinzu, daß es eine häufige Geschäftspraxis war, daß die Holzstöcke zu bestimmten Illustrationen von der einen Druckoffizin an die andere verkauft wurden, so wird es ersichtlich, wie kompliziert für Untersuchungen sich das Bild der Buchillustration gestaltet. Nur mühsam bahnt der Gelehrtenfleiß in dieses Zufallsdurcheinander ordnende Wege, indem er die einzelnen Fäden sorgsam aufnimmt und sie durch alle Verknotungen und Verwirrungen hindurch verfolgt. Weit über die Grenzen Deutschlands führt ihn diese Arbeit: Lübecker Holzschnitte tauchen in Pariser Drucken auf, ein Drucker in Saragossa illustriert mit Holzstöcken, die er einer Augsburger Druckoffizin abgekauft hat usw. Kein Stammbaum kann verwirrter sein, als die Genealogie einzelner Illustrationstypen, die ungehindert von Nachdruckverboten die mannigfaltigsten Schicksale erleben. Neuerfindung war selten. Das mittelalterliche Beharrungsvermögen, das Anlehnungsbedürfnis an Traditionen lebt auch im 15. Jahrhundert noch stark nach. Geht doch vielleicht der größte Teil der neuen Holzschnittillustrationen auf Handschriftenillustrationen zurück. Und wo neu geschaffen wird, da bekommt die einzelne Neuschöpfung gleich wieder eine leise kanonische Färbung. Wenn sie nicht direkt kopiert wird, so wird sie doch die Basis für Umänderungen, die nur Variationen eines feststehenden Themas darstellen. Wie diese Variationen allerdings alle Stufen durchlaufen können von äußerster Primitivität zur kaum wiederzuerkennenden künstlerischen Umgestaltung, wird uns später der Vergleich beweisen zwischen Dürerschen oder Holbeinschen Bibelillustrationen und den von ihnen variierten Kompositionsschemata aus der frühen Kölner Bibel. Da sehen wir nur noch das allgemeine Kompositionsgerippe beibehalten, während alle Einzelheiten bis ins letzte hinein verändert sind. Aber es ist doch für die Psychologie des nordischen Kunstschaffens ein überaus wichtiger Punkt, daß selbst ein Dürer

und ein Holbein noch so traditionell befangen sind. Die Frage des Erfindenkönnens kann da doch gar nicht diskutiert werden, es fehlte eben das Wollen. Die nordische Kunst war eben eine Vorstellungskunst und keine Anschauungskunst. Wenn Vorstellungen einmal fixiert sind, so haben sie naturgemäß ein dauerhafteres Leben als die Fixierungen von Anschauungswerten, die vom Zufall der Wahrnehmung abhängig durch und durch relativ und gleichsam unübertragbar sind. Gegenüber der Subjektivität der Anschauung hat die Vorstellung einen geradezu objektiven Charakter. Darin ist die traditionelle Gebundenheit aller mittelalterlichen Kunst begründet, aus deren Kreise die italienische Kunst, zur Anschauung übergehend, zuerst hinaustritt, während sie im Norden auch durch die Renaissance noch nicht gelöst wurde und, wie wir sahen, bei Holbein und Dürer noch nachwirkte.

Abb. 1. Dankopfer in Bethulien nach Judiths Tat. Aus dem „Buch der vier Historien". Bamberg. Pfister, 1462

Erste Anfänge (bis 1480).

B a m b e r g. Eine zusammenhängende Entwicklung der deutschen Buchillustration läßt sich erst von den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts konstatieren; das kleine Bamberger Vorspiel zu Anfang der 60 er Jahre hat mehr historischen Kuriositäts- als eigentlichen Entwicklungswert. Ein früherer Briefdrucker von ganz handwerksmäßigem Zuschnitt, Albrecht Pfister, ist es hier, der uns die Erstlinge des illustrierten Buches hinterlassen hat. Einige Stilproben (Abb. 1 u. 2) mögen den Charakter dieser Erstlingsarbeiten erläutern. Die erste (hier nach einer Kopie reproduziert) stammt aus dem „Buche der vier Historien", an dessen Ende Pfister in einem gereimten Kolophon seinen Namen und das Druckjahr 1462 anbrachte. Da sehen wir in jenem schon verrohten Briefmalerstil mit schweren ungefügen Holzschnittlinien die Szene dargestellt, wie nach Judiths grausiger Tat ein festliches Dankopfer in

Bethulien gefeiert wird. Es ist der alte trecentistische summarische Federzeichnungsstil, der hier fortlebt, nur durch die Technik des Holzschnitts vergröbert und vereinfacht. Die notgedrungene Liniensparsamkeit der primitiven Holzschnittechnik erlaubt keine Detaillierung des Ausdrucks, nur das Notdürftigste wird gegeben. Nur ein Mittel steht dem Zeichner zur Verfügung, die Schablonenstarrheit seiner Figuren etwas zu beleben: das ist die eigentümliche Zeichnung der Augen mit den in die äußersten Augenwinkel gedrängten Pupillen, die dem BIick eine grimassenartige Steigerung des Ausdrucks geben. Aber auch dieses Mittel wird so unterschiedslos, so schablonenhaft angewandt, daß die Starrheit des Ganzen kaum gehoben wird. Der Ausdruck Schablone hat übrigens diesem primitiven Umrißstil gegenüber noch eine weitere Berechtigung, insofern diese Holzschnittarbeit nicht als selbständiger Schwarz-Weiß-Stil gelten wollte, sondern wie alle Arbeiten in der Zeit des primitiven Holzschnitts auf eine nachträgliche Handkolorierung berechnet war, die allerdings manchmal aus Gründen der Sparsamkeit oder des Zeitmangels nicht zur Ausführung kam. Die Dinge liegen hier also ähnlich wie bei der früher geschilderten Genesis der Federzeichnung. Wie damals die Federzeichnungen, so tragen jetzt die unkolorierten Holzschnitte den Charakter des Provisorischen und Unvollendeten, und wenn sie neben den nachträglich kolorierten Holzschnitten auch eine minderwertige Rolle spielen, so gewöhnen sie doch allmählich das Publikum an einen reinen Schwarz-Weißstil und bereiten damit die kommende Entwicklung vor.

Die zweite Stilprobe aus Pfisters Illustrationswerk zeigt uns gleich das Aussehen einer kolorierten Ausgabe. Überhaupt gibt uns das Buch, dem diese Abbildung entnommen ist, eine bessere Meinung von Pfisters Können. Die Atmosphäre der spätmittelalterlichen Totentanzbilder umfängt uns, wenn wir die Blätter umschlagen dieses merkwürdigen „Gespräch des Ackermanns aus Böhmen mit dem Tod", auch „Rechtsstreit des Menschen mit dem Tod" genannt. Unser Bild zeigt den Tod als König auf einem Throne sitzend, einredend auf den mit bekümmertem Gesicht dastehenden Witwer. Wir ahnen den Gegenstand des Gespräches, wenn wir auf die Gruppe am unteren Bildrande schauen: da knien Papst, Herzog und Mönch und bieten mit schuldbewußt abgewandten Gesichtern und verzweifelt niedergeschlagenen Augen dem thronenden Gerippe Kronen und Schätze an, um sich von ihm loszukaufen. Alle Unzulänglichkeit der Zeichnung hindert es nicht, daß ein starker

Stimmungsgehalt aus dem Blatt spricht. Es geht wenig auf dem Bilde vor, es ist ein stummes vielbedeutendes Nebeneinander, eine Atmosphäre des Bannbefangenen und Gedrückten, zu der die kaltdozierende Gebärde des triumphierenden Todes in einem schlagenden Gegensatz steht. Leider lenken mißglückte Raumgestaltungsexperimente etwas vom Ernst der Szene ab.

Augsburg. Die beste Gelegenheit, gleichsam die Durchschnittsphysiognomie des illustrativen Könnens der Inkunabelnzeit zu fixieren, bietet Augsburg. Was die Quantität der Produktion angeht, so steht es in den siebziger und achtziger Jahren des Jahrhunderts unbestritten an der Spitze. Die Zahl der illustrierten Bücher allein überschreitet das zweite Hundert. An Qualität lassen sie zu wünschen übrig, weil es sich eben um handwerksmäßige Durchschnittsarbeit handelt, die sich eigentlich nur durch die andere Technik von der vorhergegangenen handwerksmäßigen Massenproduktion der Federzeichnungsillustrationen unterscheidet. Aber vielleicht ist hier die Qualitätsfrage ganz falsch gestellt. Denn wenn wir nur nach den rein illustrativen Gesichtspunkten urteilen, die nicht identisch, ja fast im Gegensatz stehen zu den künstlerischen Gesichtspunkten, wie sie der sonstigen Lage der bildenden Kunst um diese Zeit entsprechen, so müssen wir sagen, daß es gerade im Wesen der Durchschnittsproduktion liegt, daß sie den elementaren Stil der Illustration leichter trifft als die bessere Einzelproduktion, in der das künstlerische Können allzuleicht ablenkt von der besonderen Gesetzlichkeit des rein illustrativen Schaffens. Der künstlerische Instinkt mag in den persönlichen Arbeiten stärker zutage treten, der illustrative Instinkt ist bei den nur von Sachlichkeit geleiteten Durchschnittsillustratoren am stärksten entwickelt. Man kann der Geschichte der Buchillustration kein größeres Unrecht tun, als wenn man sie nach Gesichtspunkten der großen Kunst wertet und damit ganz falsche Maßstäbe in sie hineinträgt. Der Einwand, daß das Treffen des echten illustrativen Stils bei diesen Durchschnittsarbeitern nicht auf bewußter Überlegung beruht und kein persönliches Verdienst darstelle, ändert an der Wertung nichts. Denn es handelt sich hier ja nicht um Personen, sondern um die Sache. Das Wesen der Illustration verlangt bis zu einem gewissen Grade geradezu Unpersönlichkeit. Daran ändert auch der Einzelfall Dürer nichts.

Wie schon gesagt, ist diese Augsburger Produktion eine legitime Fortsetzung der trecentistischen resp. gotischen Handschriften-

Abb. 2. Die Klage des Wittwers. Der Tod verweist auf Papst, Herzog und Mönch, die ihm vergebens Kronen und Gold bieten, um sich loszukaufen. Aus: Der Ackersmann aus Böheim. Bamberg. o. J.

illustration, gleichzeitig vergröbert durch die neue ungefügere Technik, wie durch das Schwinden des hochkultivierten mittelalterlichen Sinns für Grazie und ideale Vornehmheit. Diese Modifikationen ändern nichts daran, daß die stilistischen Grundlagen der Illustration hier dieselben sind wie im hohen Mittelalter. Dieser durch das Wesen der Illustration gebotene mittelalterliche Konservatismus wird uns erst dann recht bewußt, wenn wir diesen von allen Darstellungsproblemen, von allen sinnlichen Illusionsgefahren weit entfernten Stil vergleichen mit gleichzeitigen Miniaturen, aus denen alle mittelalterliche Unnatur verschwunden ist und die die schönsten Gemälde im kleinen darstellen, mit allem Raffinement figürlicher und räumlicher Wahrheitswirkung, aber unter Verlust alles illustrativen Sondercharakters. Die frühen Augsburger Illustrationen, die wir hier als Vertreter der deutschen Durchschnittsillustration überhaupt nehmen, zeigen noch unverhüllt den mittelalterlich stenographischen Charakter, dem es noch nicht darum zu tun ist, das direkte Anschauungsbedürfnis des Publikums zu befriedigen, sondern der nur mit knappen Andeutungen dem Vorstellungsbedürfnis des Lesers zu Hilfe kommen will. Kurz, das Problem des Quattrocento-Realismus ist für diesen Zweig der künstlerischen Tätigkeit zu seinem eigenen Nutzen noch nicht akut geworden. Vom unberechtigten Erwachsenenstandpunkt des Renaissance-Europäers sprechen wir diesen Illustrationen gegenüber von kindlicher Darstellungsweise und übersehen dabei, wie die illustrative Schlagkraft dieser primitiven Formschnitte an diese sogenannte kindliche Darstellungsweise gebunden ist und von der späteren Zeit kaum wiedererreicht wurde. Alle Fortschritte an physiologischer Ausdrucksfähigkeit vermochten die knappe psychologische Ausdrucksfähigkeit dieses unrealistischen Stiles nicht zu ersetzen. Eine starke psychische Anteilnahme des Illustrators an seinem Stoff müssen wir gerade bei diesen Handwerkern voraussetzen, ja, gerade bei ihnen ist die psychische Anteilnahme noch ohne das Gegengewicht der Anschauung und darum noch ungebrochen: sie wollen nichts weiter geben als gleichsam das geometrische Bild des Vorgangs, wie es von aller Körperlichkeit entlastet in ihrer Vorstellung lebt. Das gibt ihren Darstellungen die knappe Eindringlichkeit, den elementaren Notwendigkeitscharakter, der uns psychisch überzeugt und deshalb unser naturalistisches Korrekturbedürfnis gar nicht aufkommen läßt. Nicht immer natürlich wird die knappe Formel der Wiedergabe des psychischen

Vorgangs gefunden, oft fühlen wir, wie gleichsam das Vorstellungsbild noch nicht zu fester Konturenbildung kristallisiert ist, aber durchschnittlich ist die inhaltliche Überzeugungskraft dieser primitiven Schnitte eine sehr große. Mit körperlicher Illusionswirkung hat die psychische Überzeugungskraft dieser Illustrationen eben nichts zu tun.

Nachträgliche Kolorierung ist auch hier die Voraussetzung des einfachen Konturenschnittes. Aber das langsame Hineinwachsen in einen eigentlichen Schwarz-Weiß-Stil macht sich daneben doch schon deutlich geltend. Vielleicht, daß man von vornherein nun mehr mit der Eventualität eines durch Sparsamkeitsgründe bedingten Unterbleibens der koloristischen Vollendung rechnete. Jedenfalls bemerken wir nun schon Versuche, mit grober Schraffierung einen primitiven Ersatz für die lebendige Wirkung der koloristischen Nacharbeit vorzubereiten. Die Schattenlagen, die der Illuminator mit breitem Pinselstrich hinzusetzen pflegte, werden schon von dem Holzschneider mit breiten groben Strichlagen angedeutet, so daß ein unkoloriert bleibender Schnitt, was Lebendigkeit des Flächenbildes angeht, nun schon ganz gut für sich bestehen konnte. Die Striche sind ganz gerade geführt ohne Rücksicht auf die Form, die ihr Träger ist. Kurz, von einer eigentlichen Formmodellierung ist hier noch keine Rede, sondern nur von einem groben linearen Ersatz des summarisch die Schattenpartien anlegenden Pinselstrichs des primitiven Illuminators. Die Strichlagen sind der Holzschnittechnik gemäß ganz hart, gleichmäßig und schematisch gegeben, so daß ein äußerst lebendiges Schwarz-Weiß-Bild entsteht, das in der Primitivität seiner Mittel voll innerer Architektonik ist und darum zu der reinen Architektonik der typographisch gedruckten Buchseite in dem glücklichsten Ergänzungsverhältnis steht. Es liegt hier wirklich ein glückliches Übergangsstadium vor, in dem die zur Welt des gedruckten Buches nicht passenden Elemente der Handkolorierung schon fortfallen und jenes ebenso störende, später eintretende Zuviel an plastischer Modellierung noch nicht vorhanden ist, das dann einen Detailreichtum entwickelt, der von der knappen starren Buchstabenwelt allzusehr in das Reich organisch gerundeter Körperwelt ablenkt. Also auch vom reinen Buchschmuck-Standpunkt stellen diese Illustrationen sehr günstige Lösungen dar. Man betrachte nur die einheitliche saubere Schwarz-Weiß-Flächenwirkung einer Seite des um 1480 erschienenen ersten deutschen Kalenders, die selbst durch die Medaillonform der ein-

Abb. 3. Zwei Männer, eine Frau und ein Junge beim Kartenspiel. Aus Ingolds Guldin spiel. Augsburg. Günther Zainer, 1472

zelnen Bilder nicht gestört wird. (Abb. 9 u. 10.) Die Interessen des Buchschmucks treffen in dieser Beziehung zusammen mit dem Interesse des Publikums an Klarheit und Übersichtlichkeit der Darstellung: der Forderung, den Erzählungsvorgang ebenso schnell von den Illustrationen ablesen zu können wie von dem gedruckten Text, genügen diese Ausgburger Formschnitte in der lakonischen Knappheit und Klarheit ihres Stils aufs beste.

Nach Günther Zainers kurzer aber durchgreifender Tätigkeit — er stirbt 1478 — ist die Bämlersche Druckoffizin die tonangebende. Er legt für einen großen Komplex neuer Stoffgebiete die typischen Illustrationsformeln fest. Anton Sorg, Hans Schönsperger und Erhard Ratdolt bewegen sich zum größten Teil in den von ihm und Zainer festgelegten Geleisen.

Unsere Abbildungen zu dieser ersten Periode der Augsburger Illustration bedürfen kurzer Erläuterung. Ingolds „Guldin spiel" zeigt als letzte Nachwirkung scholastischer Symbolspielerei jene Verquickung alltäglicher Lebensvorgänge mit einer gewaltsam herbei-

Abb. 4. Melusine säugt nachts ihr Kind. Aus Historie der Frau Melusine. Augsburg. J. Bämler, 1474

geholten symbolischen Auslegung, die für die geistliche Vulgärliteratur dieser Zeit charakteristisch ist. Wie der weitverbreitete und ebenfalls bei Zainer gedruckte sog. „Schachzabel" mit den Allegorien des Schachspiels moralisiert, so werden hier durch sieben verschiedene Unterhaltungsspiele die sieben Todsünden erklärt. Unser Bild zeigt eine überaus schlagende Darstellung einer Kartenspielszene. (Abb. 3.)

Der 1479 bei Hans Bämler erschienenen „Melusine" entnehmen wir das entzückende Bild (Abb. 4), wie Melusine, von ihrem Gatten in ihrer wahren Nixengestalt entdeckt und verstoßen, nächtlicherweise wieder erscheint, um unter den erstaunten Blicken der Ammen ihre Kinder selbst zu säugen.

Aus der vielgedruckten „Die schöne Historia, wie Troia die kostlich Statt erstöret ward", eines jener seit der Zeit der Kreuzzüge so beliebten Historienbücher, in denen ein karger historischer Kern von phantastischem Beiwerk ganz überwuchert wird, nehmen wir die eindringliche Darstellung, wie Medea, auf ein Götzenbild hinweisend, von Jason den Schwur der Treue abnimmt (Abb. 5). — „Eva und die Schlange" (Abb. 6) entstammt dem „Spiegel menschlicher Behaltniss" (Speculum humanae salvationis), einem jener biblisch-weltlichen Kompendien, die unter den verschiedensten Titeln doch den gleichen erbaulichen und moralisierenden Grundgedanken haben. — Bämlers letztem illustrierten Historienbuch,

Abb. 7. Rupertus a Santo Remigio. Aus Historie von der Kreuzfahrt nach dem heiligen Lande. Augsburg. Bämler, 1482

ist es, wie gesagt, das zuerst nach neuen Ausdrucksformen suchend den sicheren Bezirk elementarer Primitivität verläßt. Es sind nur schüchterne Versuche neuer Bildungen, die unternommen werden, aber sie statuieren doch einen ganz deutlichen Unterschied zwischen Ulmer und Augsburger Arbeiten.

Dem Illustrator neuerer Richtung geht es nicht mehr nur darum, eine summarische Formel, ein allgemeinverständliches Schema des Erzählungsvorganges zu geben, ihm wird der Text vielmehr zur Unterlage persönlichen Erlebens, das er nun bildlich ausspinnt. Neben den Texterzähler tritt ein neuer Erzähler: der Illustrator. Die innere Einheit von Text und Illustration geht langsam verloren. Während der frühere mittelalterlich befangene Illustrator den mehr oder minder individuellen Text in allgemeinverständliche Schemata zu kristallisieren suchte, fällt dieser konstitutive Charakter, dieser Notwendigkeitscharakter der Illustrationen nun allmählich weg und neben den Reichtum des Textes tritt gleichberechtigt, nicht untergeordnet, der Reichtum der bildlichen Fabulierlust des neuen Illustrators. Kurz, der Illustrator wird selbstherrlich, die Illustration bleibt nicht mehr Mittel zum Zweck, sie wird Selbstzweck.

Abb. 9. Der Melancholiker

Abb. 10. Mann mit Frau in einer Badewanne
Aus dem deutschen Kalender. Augsburg um 1480

Abb. 7. Rupertus a Santo Remigio. Aus Historie von der Kreuzfahrt nach dem heiligen Lande. Augsburg. Bämler, 1482

ist es, wie gesagt, das zuerst nach neuen Ausdrucksformen suchend den sicheren Bezirk elementarer Primitivität verläßt. Es sind nur schüchterne Versuche neuer Bildungen, die unternommen werden, aber sie statuieren doch einen ganz deutlichen Unterschied zwischen Ulmer und Augsburger Arbeiten.

Dem Illustrator neuerer Richtung geht es nicht mehr nur darum, eine summarische Formel, ein allgemeinverständliches Schema des Erzählungsvorganges zu geben, ihm wird der Text vielmehr zur Unterlage persönlichen Erlebens, das er nun bildlich ausspinnt. Neben den Texterzähler tritt ein neuer Erzähler: der Illustrator. Die innere Einheit von Text und Illustration geht langsam verloren. Während der frühere mittelalterlich befangene Illustrator den mehr oder minder individuellen Text in allgemeinverständliche Schemata zu kristallisieren suchte, fällt dieser konstitutive Charakter, dieser Notwendigkeitscharakter der Illustrationen nun allmählich weg und neben den Reichtum des Textes tritt gleichberechtigt, nicht untergeordnet, der Reichtum der bildlichen Fabulierlust des neuen Illustrators. Kurz, der Illustrator wird selbstherrlich, die Illustration bleibt nicht mehr Mittel zum Zweck, sie wird Selbstzweck.

Abb. 9. Der Melancholiker

Abb. 10. Mann mit Frau in einer Badewanne
Aus dem deutschen Kalender. Augsburg um 1480

Abb. 11. Bettler bitten den König um Almosen; aus Rodericus Zamorensis: Der Spiegel des menschlichen Lebens. Augsburg (Ulm). Günther Zainer, 1471

In der Ulmer Illustration ist diese Entwicklungsrichtung allerdings nur keimartig vorhanden und die Straffheit des primitiven Stils ist noch nicht dem Reichtum an individuellen Eigenzügen zuliebe gänzlich gelockert. Entscheidend ist aber doch, daß das höhere künstlerische Wollen die im Sinne illustrativer Gesetzlichkeit wohltätigen Schranken der primitiven Technik durchbrochen hat und dem harten, ungefügen Holzschnittmesser eine weichere, organisch richtigere Formenwiedergabe abringt. Die derbe, summarische Holzschnittkontur des primitiven Stils macht einer individuelleren Zeichnung Platz, die der Wirklichkeitserscheinung gerechter wird. Wie jede Differenzierung und Nuancierung muß sie bezahlt werden mit einer Einbuße an elementarer Kraft. Wie jede Individualisierung bedeutet sie neben Verfeinerung auch Schwächung.

Von realistischer Körper- und Raumgestaltung ist hier allerdings noch keine Rede und der sog. naive Darstellungsstil gibt der Gesamterscheinung der Illustrationen noch den genugsam gewürdigten mittelalterlichen Charakter. Aber man fühlt doch, der Illustrator will nicht mehr nur ein Vorstellungsbild notdürftig fixieren, er will es vielmehr darüber hinaus mit dem knappen Vorrat persönlicher Erfindungs- und Beobachtungskraft ausstatten.

Abb. 12. Venus mit dem blinden Cupido über eine Wiese schreitend, | Vulkan findet Venus mit Mars schlafend und zeigt sie den Göttern, aus Boccaccio, Buch von den berühmten Frauen. Ulm. Joh. Zainer, 1473

Neben der Fabulierlust regt sich die Darstellungslust in ihm, und er bringt Wirklichkeitsbeobachtungen, reizvolle Einzelheiten in die Zeichnung, die wohl dem Reichtum, nicht aber der illustrativen Schlagkraft des Bildes zugute kommen. Was die Bilder an individuellem Reiz gewinnen, verlieren sie an objektiver Allgemeinverständlichkeit. Die erwachte Darstellungslust gibt nicht mehr in mittelalterlicher Weise Zeichen für die Dinge, sondern sie sucht der wirklichen Erscheinung der Dinge gerecht zu werden. Am deutlichsten sehen wir das an der Aufgabe, die der Schraffierung nun zufällt. Sie überzieht nicht mehr ganze Formenkomplexe mit einer summarisch gemeinten breiten Schattenlage, ist nicht mehr nur ein primitives Mittel, um der nackten Fläche eine reichere Schwarz-Weiß-Wirkung abzugewinnen, sondern sie beginnt schon der einzelnen Form nachzugehen und ihre körperliche Rundung wiederzugeben, kurz, die Schraffierung wird jetzt ein Mittel der plastischen Formmodellierung. Das ist natürlich ein bedeutungsvoller Schritt in die Welt realistischer Körperwiedergabe hinein. Statt der harten schematischen Strichlagen der Augsburger Illustration wird in ungleichmäßigen, der betreffenden Form sich anpassenden und ihrer Rundung folgenden lockeren Strichlagen gearbeitet, die sich aller-

Abb. 13. Thisbe findet den toten Piramus und ersticht sich. Aus Boccaccio: Buch von den berühmten Frauen. Ulm. Joh. Zainer, 1473

dings vorläufig noch mit einer nur schematischen Formenandeutung begnügen. Die Kreuzschraffierung, dieses wirkungsvollere Modellierungsmittel der Zukunft, fehlt noch ganz.

Da mehr oder weniger selbständige, persönlich empfindende Arbeiter der Ulmer Illustration ihr Gepräge geben, entbehrt sie des einheitlichen Charakters der Augsburger Durchschnittsarbeiten. Die obige allgemeine Charakteristik muß sich darum im einzelnen manche Modifikation gefallen lassen. Nur das hohe Niveau ist ihnen fast allen gemeinsam.

Wir nennen ein Augsburg-Ulmer Zwitterprodukt zuerst. In dem 1471 bei Günther Zainer erschienenen „Spiegel des menschlichen Lebens" von Rodericus Zamorensis finden sich Holzschnitte von solch lebendigem Stil und solcher technischen Güte, daß sie aus dem Rahmen der Augsburger Produktion ganz herausfallen. Ihrem ganzen Charakter nach zeigen sie Ulmer Arbeit. Bei den verwandtschaftlichen Beziehungen, die zwischen den beiden ersten Druckern Ulms und Augsburgs bestanden, dürfen wir also annehmen, daß sie in Ulm entstanden und nach Augsburg verkauft worden sind Das Buch, ein dankbares Illustrationsobjekt, erzählt von den Freuden und Leiden der verschiedenen menschlichen Berufsarten. Unsere

Abb. 14. Sappho. Aus Boccaccios Buch von den berühmten Frauen. Ulm. Joh. Zainer, 1473

Abbildung (Abb. 11) zeigt die ewigen Belästigungen, denen der König ausgesetzt ist. Auf einem Spaziergang bedrängt ihn ein Heer von Bittstellern und Almosenbettlern. Das sind nicht mehr bloße Typen: d e r Bettler, d e r Bittsteller, sondern das ist der süße Pöbel aus der Shakespeareschen Gesichtswelt. Besonders die Gesichter sind nach dieser Richtung hin scharf charakterisiert.

Eigentlich repräsentativ für die frühe Ulmer Illustration sind aber erst die Holzschnitte zu Boccaccios „Compendium de praeclaris mulieribus" und zu der Übersetzung der Äsopschen Fabeln. Beide Bücher erschienen anfangs der siebziger Jahre in der Druckoffizin von Johannes Zainer, dem genannten Verwandten des Augsburger Zainer. Beide Stoffe wurden erst durch die hochverdienstliche Übersetzungstätigkeit des Ulmer Arztes Steinhöwel im großen Maßstab populär. Die Zainerschen Holzschnitte mögen zu dieser Popularität stark beigetragen haben, wenigstens folgen sie den Büchern durch die in vielen anderen Städten entstandenen Nachdrucke hindurch.

Die Holzschnitte zu dem Buch „Über die berühmten Frauen" zeichnen sich durch einen auffallend dünnen, fast zarten Strich aus, der zwischen Kontur und Schraffierung keinen Unterschied in der Stärke macht und somit eine lebendige Schwarz-Weißwirkung des einzelnen Bildes nicht aufkommen läßt.

Eine inhaltliche Interpretation der einzelnen Bilder wird durch das erzählerische Können des Illustrators überflüssig gemacht. Wir bringen drei Beispiele (Abb. 12, 13 u. 14), deren Sinn durch die Namensbeischriften genügend bezeichnet wird. Daß alle mythologischen Szenen im Kostüm des 15. Jahrhunderts wiedergegeben werden, daß Mars einen prächtigen Ritterhelm trägt, Sappho zur Laute spielt und ähnliche Anachronismen störten den naiven Leser nicht; ihm handelte es sich ja nur darum, sich die Begebenheiten vorstellen zu können; die Forderung archäologischer Treue wäre ihm unverständlich gewesen. Er wollte ja die Dinge nicht sehen, sondern erleben, und nur da konnte er erleben, wo der Stoff mit seiner Vorstellungswelt verschmolzen war. Kurz, der ganzen Kunstauffassung des mittelalterlich befangenen nordischen Menschen entspricht es, daß für ihn die Frage der geschichtlichen Treue so wenig akut wurde, wie die Frage der Naturtreue. Nur Schemen will er schaffen, um seine Erlebniseindrücke los zu werden und sie in gleicher Stärke andern zu suggerieren.

Wir fügen unseren Abbildungen noch ein Beispiel aus einem roh kolorierten Exemplar des Druckes bei, das in grimassierender Deutlichkeit die Szene erzählt, wie nach Enthüllung des schrecklichen Geheimnisses Iokaste verzweifelt zum Dolch greift, während Ödipus sich die Augen auskratzt. (Siehe die Abbildung auf dem Einband.)

Wenn bei den bisher besprochenen Ulmer Produkten alle Fortschritte des technischen und erzählerischen Könnens den Rahmen des alten rohen Briefmalerstiles noch nicht ganz durchbrechen konnten, so ist in den Illustrationen des 1475 bei Joh. Zainer erschienenen „Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesopi" das neue Stilniveau schon völlig erreicht. Es sind nicht mehr nur interessante Experimente, sie tragen in ihrer Art meisterliches Gepräge. Ein Unterschied zwischen Wollen und Können scheint nicht mehr zu existieren. In straffem, energischem, durch und durch lebendigem Strich folgt der Holzschnitt den Linien der Vorzeichnung. Wir vergessen ganz, daß es sich um eine mühsame Übertragung der Linien in Holzwerk handelt: so unmittelbar lebendig, so zielbewußt und sicher ist der Strich. Derselbe Geist meisterlicher Sicherheit und Klarheit spricht aus der Komposition. Statt des unbeherrschten Durcheinanders der Boccaccio-Illustrationen eine klare übersichtliche Heraushebung des Wesentlichen. Der primitive horror vacui ist verschwunden: die Wirkung nackter

Abb. 16. Aesop. Aus dem Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesopi. Ulm. Joh. Zainer, 1475

¶ Die·xij.fabel Von zweyen meuſen

VIl beſſer iſt ī armůt ſicher lebē: wañ in reich-
tūg durch forcht vñ ſorgfeltigkeit vſchmor
ren: als durch diſe kurtze fabel Eſopi würt
bewyſet ¶ Ein hauſmaus giēg über feld/ vñ ward
vō einer feldmauſ gebeten bey ir ze herberbē· Vō d ſy
ward wol vñ ſchon in ir kleines hæůſlin enpfangen
vñ mit eicheln vñ gerſten geſpeiſet· Als ſy aber von
dānen ſchiede vnd iren weg wolbracht wider heim in
ir hauſ kerend: bat ſy die feldmauſ mit ir zegan vñ
dz mal auch mit ir zenemē: daz beſchach/ vñ giengen
mit einand in ein ſchön herlich hauſ/ in einen keller
dariñ aller hand ſpeyſ behalten was: die zeyget die
maus d maus vñ ſprach· Freůnd nun brauch diſer
gůtē ſpeiſ nach deinē willē: der hab ich täglich über
flůſſig· Als ſy aber mangerley ſpeiſ genoſſen hetten
do kam d keller eylend geloffen vñ rumpelt an d tůr
die meůſ erſchrackent vñ wurden fliehen: die hauſ-
mauſ in ir erkantes loch: aber der feldmauſ warend
die löcher vnerkant vñ wiſte nit zefliehen: wañ al-
leyn die wend auff vñ ab ze laffen/ vñ hette ſich ires
lebēs verwegē· Do aber d ſchaffner auſ dē keller kā
vñ die tůr beſchloſſē het· ſprach die hauſmaus zů d

Abb. 17. Die Fabel von zwei Mäusen. Aus dem Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesopi. Ulm. Joh. Zainer, 1475

Abb. 18. Die Fabel vom Weibe und dem Pfau. Aus dem Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesopi. Ulm. Joh. Zainer, 1475

Abb. 19. Die Fabel vom Löwen und der Maus. Aus dem Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesopi. Ulm. Joh. Zainer, 1475

Die·viii· fabel von dem Wolff vnd kranch

Elber dē bōſen wol tůt· der wůrt ſelt
en belōnet· dar vō hōr diſe fabel ¶ Ain
wolff verſchland ain bain· an dem er
groſſe pyn erlaide· wann es im über

Abb. 20. Die Fabel von dem Wolf und dem Kranich. Aus dem Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesopi. Ulm. Joh. Zaimer, 1475

Abb. 21. Sigismunde bei dem getöteten Geliebten im Gefängnis. Aus dem Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesopi. Ulm. Joh. Zaimer, 1475

weißer Flächen wird schon als bewußtes Kunstmittel gehandhabt. Der Sinn für das Wesentliche ist es, der diesen Illustrationen die Meistersignatur gibt. Da ist kein Kläubeln, kein Sichverlieren in Einzelheiten: immer wieder tritt der Künstler von der Zeichnung zurück, um die Gesamtwirkung zu kontrollieren. Ein starkes Gefühl für dekorative Wirkungen unterstützt ihn dabei. Einzelne seiner Schnitte sind die schönsten Schwarz-Weiß-Ornamente. In der Berechnung dieser Wirkungen geht er geradezu mit einem gewissen Raffinement vor. Schon wie er eine ganze Anzahl Schnitte nur bis zur Horizontlinie rahmt und dadurch den oberen Teil der Darstellung sich von der freien unbegrenzten Fläche abheben läßt, zeigt von einem bisher unbekannten Esprit. Die Berechnung der Gesamtwirkung entscheidet auch über die Art seiner Schraffierung: nach Möglichkeit läßt er die feinen Schraffierungslinien alle in derselben diagonalen Richtung verlaufen, um damit die Vielfältigkeit der Darstellung zu einer dekorativen Erscheinungseinheit zu binden. Kurz, das eigentlich Neue an dieser Kunst ist der große Zug, der durch sie hindurchgeht.

Gleich der erste der Holzschnitte, den wir abbilden, zeigt eine ganz ungewöhnlich großzügige Charakterisierungsfähigkeit. Er zeigt uns ein groteskes, verwachsenes Ungetüm, eine traurige Narrengestalt mit einem ungemein ausdrucksvollen Kopf, die mit aufzählender, erzählender Geste in freier Landschaft steht, während die einzelnen Elemente der Äsopschen Fabelwelt wie mystische Materialisationen in freier Luft hängen. Es ist der Dichter selbst, der auf Grund einer von Maximus Planudes nach Europa gebrachten fabelhaften Lebensgeschichte Äsops in dieser burlesken Till-Eulenspiegel-Gestalt in der Vorstellung seiner mittelalterlichen Leser lebte. Nichts beweist die großzügige Charakterisierungsfähigkeit und die Auffassungsgröße des Äsop-Illustrators stärker als die Tatsache, daß jener Eindruck schwermütiger verwunschener Weisheit, der uns aus Velasquez' erschütterndem Äsopbild entgegenspricht, auch hier schon auf uns wirkt. Wie jenes Pradobild, so hat auch unser Holzschnitt mit dem aus lächerlicher Umgebung so seltsam groß und eindringlich herauswachsenden Kopf des Äsop etwas an sich, daß man ihn nicht vergessen kann (Abb. 16)

Während dem Illustrator hier das Darstellungsthema verbot, sein Gefühl für die Klarheit und dekorative Einheit der Erscheinung zu dokumentieren, zeigen uns die weiteren Abbildungen diese Eigenschaften in unverkennbarer Deutlichkeit (Abb. 17, 18, 19, 20, 21).

Daß der Zeichner von der gleichzeitigen Entwicklung der großen Kunst nicht unberührt geblieben ist, beweist uns die wachsende Sicherheit der perspektivischen Gestaltung und die freiere Bildung der landschaftlichen Hintergründe. Die Wiedergabe der einzelnen Tiere läßt natürlich in den Einzelheiten viel zu wünschen übrig, aber überraschend ist, wie auch hier mit größter Sicherheit das Charakteristische in Gestalt und Bewegung getroffen ist. —

Mit der Fixierung der frühen Augsburger und Ulmer Produktion haben wir das Wichtigste aus der Entwicklung vor 1480 herausgegriffen. Was sonst in Nürnberg, Köln, Speier, Basel, Eßlingen, Straßburg und Würzburg in diesen ersten Jahrzehnten gedruckt und illustriert wird, bringt in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht nichts Neues. Es erreicht selten das Augsburger, nie das Ulmer Niveau. Es mag darum in dieser räumlich beschränkten Darstellung übergangen werden.

Abb. 22. Aus dem Buch der Weisheit der alten Meister. Ulm. Leonhard Holl, 1483

Fortschreitende Entwicklung.

Ganz wird der primitive Stil, wie wir ihn eben an den Augsburger Arbeiten demonstrierten, von der weiteren Entwicklung nicht verdrängt. Für die niedere Marktware bleibt er auch weiterhin in Geltung, und wir begegnen noch um die Jahrhundertwende vereinzelten Holzschnittillustrationen, an denen die Entwicklung völlig vorübergegangen zu sein scheint. Im großen Ganzen aber bemerken

wir doch eine kräftige Vorwärtsentwicklung nach jener Richtung hin, die wir bei Besprechung der Ulmer Produktion charakterisiert haben. Den natürlichen Anstoß zur Entwicklung gibt das Bestreben, die bisher wenig geachtete Technik zu Aufgaben heranzuziehen, wie sie der hochentwickelten Miniaturkunst vorbehalten waren. Die gleichsam demokratische Technik, die sich bisher ihrer Minderwertigkeit bewußt geblieben war und an keine Konkurrenz mit der alten aristokratischen Handarbeitungstechnik gedacht hatte, gewinnt allmählich ein starkes Selbstgefühl, das sie zur Offensive übergehen läßt. Sie bemüht sich, ihren Stil so zu kultivieren und selbständig zu machen, daß er auch den Forderungen des Luxusgeschmacks gerecht zu werden vermag. Luxusgeschmack, das ist allerdings der Geschmack weniger Einzelner, und indem die Illustration ihm gerecht zu werden sich bemüht, verläßt sie ihren eigentlichen Mutterboden, nämlich den Verständnis- und Bedürfniskreis der Masse, der allein ihr eine innere Gesetzlichkeit geben kann.

U l m. Die Gefahren dieser Entwicklung wurden für Ulm reduziert durch das hier stark ausgeprägte ornamentale Schönheitsgefühl, das den Illustrationen eine großzügige, klare und darum allgemeinverständliche Wirkung sicherte. Ein Beispiel aus dem „Buch der Weisheit der alten Meister", das 1483 bei dem Ulmer Drucker Leonhard Holl erschien, mag die Reife und Meisterlichkeit dieser Kunst dokumentieren. (Abb. 22.) Wie klar ist hier das Figürliche herausgearbeitet, wie sicher und elastisch ist der Strich, wie fein berechnet sind die Schraffierungslinien gesetzt, um das Ziel einer ornamental abgerundeten prächtigen Schwarz-Weiß-Wirkung zu erreichen. Es ist das erstemal, daß wir von einer monumentalen Wirkung einer Illustration sprechen können. Fast möchte man sie zum Fresko vergrößert sehen. Es ist gewiß, daß sie nichts an Wirkung einbüßen würde, und der Gedanke ist kaum abzuweisen, daß der Zeichner dieser Schnitte von der Monumentalkunst herkam. Anderseits zeigt es sich wieder, daß eine Darstellung, die den Elementargesetzen der Illustration nachkommt, nie ganz fern von einer Eignung zur Monumentalkunst steht. Diese innere Verwandtschaft zwischen der Gesetzlichkeit der Illustration und der der Wandmalerei war es ja, auf die wir schon in unseren einleitenden Bemerkungen hinwiesen.

An kraftvoller Art steht dieser Zeichner in Ulm einzig da. Der Wert der berühmten Holzschnitte aus Lirars Chronik von Schwaben (Konrad Dinkmuth 1486) liegt in anderen Eigenschaften.

Abb. 23. Das Wunder des heiligen Lucius, der einen Bären an Stelle des erschlagenen Ochsen an den Pflug stellt. Aus Lirars Chronik von Schwaben. Ulm. Konrad Dinkmuth, 1486

Sie haben eine Bildhaftigkeit gewonnen, die bisher unbekannt war. Es handelt sich hier nicht mehr um ein bloßes Nebeneinandersetzen der zur Illustration nötigen Darstellungsmomente, sondern die Szene ist als Ganzes gesehen; Landschaft, Architektur und Figuren vereinen sich zur einheitlichen Bildwirkung. Ihren Ruhm verdanken diese Illustrationen also eigentlich einem Umstande, der vom Standpunkt der illustrativen Gesetzlichkeit aus nicht zu begrüßen ist. Wir haben ja genügend darauf hingewiesen, daß Bild und Illustration zwei verschiedene Dinge sind und daß jeder Schritt ins Bildhafte hinein mit einer Einbuße an illustrativer Wirkung bezahlt werden muß. Sieht man davon ab, so kann man allerdings an der liebenswürdigen und geschickten Art sich freuen, wie der Zeichner die Fläche mit landschaftlicher und architektonischer Szenerie zu beleben versteht. Er hat zwar nicht die große Art seines Vorgängers, er ist eine mehr idyllisch angelegte Natur, und der Reiz seiner Arbeiten liegt mehr nach der Seite des Intimen, Stimmungshaltigen hin. Daß er diese Reize der Holzschnittechnik abgewinnen konnte, darin liegt allerdings ein Vorteil. Er ist der erste, der den leichten skizzierenden Stil der besseren Federzeichnungen restlos in die neue Technik zu übersetzen versteht. Wir greifen eine Abbildung heraus, die besonders charakteristisch ist für das ausgeprägte Landschaftsgefühl des Zeichners (Abb. 23). Es ist der hl. Lucius, der ein Wunder tut, indem er an Stelle des totgeschlagenen Ochsen einen Bären an den Pflug spannt.

In demselben Jahre (1486) erschienen dann bei Dinkmuth die Illustrationen zu der Übersetzung des Terenzischen „Eunuchen". Sie nehmen in der Geschichte der deutschen Illustration eine ganz eigene Stellung ein und man würde sich kaum wundern, sie in einem italienischen Druck zu finden. Denn in Italien ist der reine, elegante Konturenholzschnitt ohne Schraffierung mehr zu Hause. Auch würden hier die beinahe aufdringlichen perspektivischen Künste des Terenz-Illustrators weniger auffallen. Die Darstellungsprobleme überwiegen hier schon so, daß der illustrative Zweck dabei zu kurz kommt. Das unmittelbare Mitteilungsbedürfnis ist abgeflaut, die künstlerische Aufgabe ist es, die den Zeichner ganz beschäftigt. Aus dem naiven, ausdrucksbedürftigen Illustrator wird ein kalter, aber geschickter Regisseur, den Kulissen und Versatzstücke mehr interessieren als die Akteure. Bei dem Terenz-Illustrator sind die Figuren der Handlung nur Staffagefigürchen innerhalb des mit aufdringlicher Geschicklichkeit wiedergegebenen architektonischen

Milieus; sie verschwinden ganz in den Vedutenkünsten. Es ist für diesen Künstler wirklich bezeichnend, daß er alle seine Szenen aus der Vogelperspektive aus aufnimmt: er steht ihnen auch innerlich ganz entfernt gegenüber und ist unberührt von den eigentlichen Vorgängen. Damit soll nicht geleugnet werden, daß seine Illustrationen einen hohen stilistischen Reiz haben. Etwas Empiremäßiges liegt über ihnen, eine kalte geschmeidige Eleganz, bei der die Temperamentlosigkeit beinahe vornehm wirkt. Von den Gesichtspunkten des Buchschmucks aus betrachtet, stellen diese Holzschnitte mit ihrem feinen schmächtigen akkuraten Linienstil sehr reizvolle Lösungen dar. Aber, wie gesagt, es ist routinierte Theaterkunst, keine lebendige Illustration. Es bleibt beim ausdruckslosen „lebenden Bild". Dafür findet sich im einzelnen manche nette Charakterisierung. Das dürftige Menschentum des kahlköpfigen Eunuchen, den man entdeckt, wie er in die Kleider eines vornehmen Jünglings gesteckt in einem Zimmer wartet, während der betreffende verliebte Jüngling ihn in seiner Vertrauensstellung ersetzt und sich dabei gar nicht eunuchenhaft gebärdet, ist vorzüglich getroffen, und die ältliche Dienerin Pythias mit ihrem Negerinnenprofil scheint direkten Porträtcharakter zu haben (Abb. 24, 25 u. 26).

K ö l n. Wir sahen, wie es in erster Linie weltliche Stoffe waren, an denen sich die neue Illustration erzog. Hier war die Tradition weniger hemmend, das unmittelbare Interesse anderseits größer. In Köln, wo die Geistlichkeit der neuen weltlichen Literatur nicht günstig gesinnt war und wo sie stark genug war, eine Art moralischer Zensur auszuüben, kommt es zu keiner rechten Entwicklung der Illustrationskunst, wie sie der kulturellen und finanziellen Bedeutung der Stadt entsprochen hätte. Trotzdem hat Köln eins der wichtigsten Produkte der frühen Buchillustration überhaupt geschaffen, nämlich die sog. Kölner Bibel, die ohne Angabe des Jahres und des Verlegers Ende der siebziger Jahre erschien. Als ihr Drucker galt bisher Heinrich Quentell, neuerdings aber gilt es als wahrscheinlicher, daß sie bei Bartholomäus von Unkel gedruckt und vielleicht bei Quentell nur verlegt wurde. Doch diese Fragen sind weniger wichtig, als die Frage nach der stilistischen Herkunft dieses epochemachenden Werkes, dessen Wirkung sich ja, wie schon früher erwähnt, bis in das Schaffen Dürers und Holbeins hineinzog. In Köln fehlen aus den angedeuteten Gründen die Voraussetzungen für den Stil dieser Bilder, sie fallen aus dem Rahmen der kargen Kölner Produktion völlig heraus. Die Forschung (in erster Linie

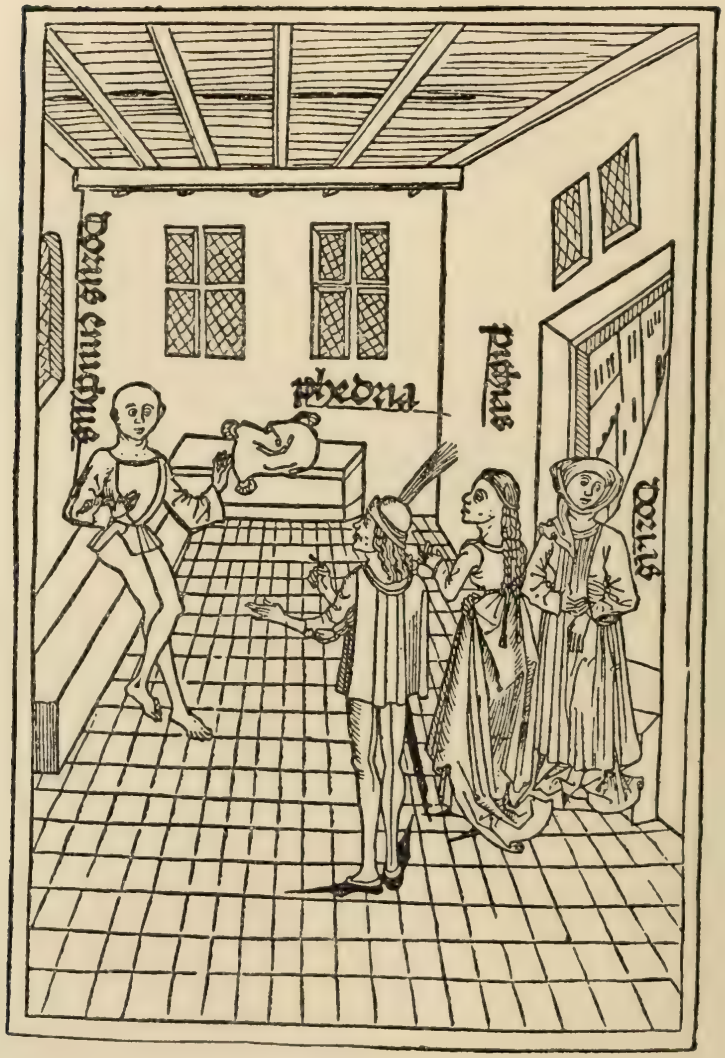

Abb. 24. Aus der deutschen Übersetzung des Eunuch des Terenz. Ulm. Konrad Dinkmuth, 1486

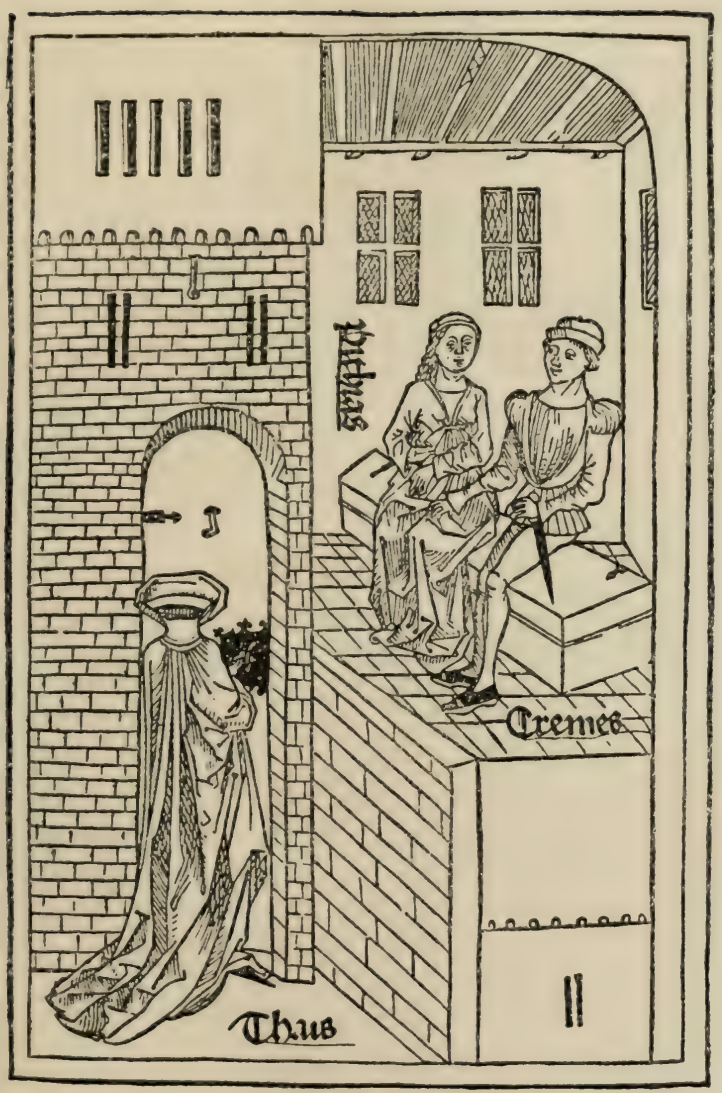

Abb. 25. Aus der deutschen Übersetzung des Eunuch des Terenz. Ulm. Konrad Dinkmuth, 1486

Abb. 26. Aus der deutschen Übersetzung des Eunuch des Terenz. Konrad Dinkmuth, 1486

Kautzsch) hat nun mit großer Wahrscheinlichkeit nachgewiesen, daß sich französische und niederländische Stilelemente in diesen Illustrationen kreuzen und daß dieses Kölner Meisterprodukt vermutlich von einem in Köln lebenden fremden Meister geschaffen wurde. Denn daß es in Köln selbst entstand, dafür zeugen die ziemlich getreuen Kölner Stadtansichten, die sich in den Holzschnitten finden.

Wenn wir alle diese Fragen beiseite lassen und uns nur an die Bilder selbst halten, so konstatieren wir, daß auch bei diesem Künstler resp. dem Verfasser der Federzeichnungen, an die er sich als Vorlage hielt, die illustrative Ader nicht stark ausgeprägt war. Er ist ein trockener, man möchte sagen, phlegmatischer Erzähler. Er scheint mehr Sinn für das Epische wie für das Dramatische zu haben. Etwas Langweiliges, Grämliches liegt auch über allen Gesichtern, die er zeichnet. Dafür entschädigt aber die klare stilistische Prägung, die er seinen Bildern gibt. Sie sind keine musterhaften Illustrationen, wohl aber musterhafte Holzschnitte. Aus der notgedrungenen Liniensparsamkeit der Holzschnittechnik ist hier eine Tugend geworden. Klar sind Kontur und Schraffierung geschieden, und trotzdem das ganze Liniengefüge in einen feinen stilistischen Zusammenhang gebracht. Nicht aus mangelndem technischen Können, sondern aus bewußtem Gefühl heraus für die inneren Forderungen der Technik ist alles Linienwerk möglichst starr und geradlinig gewählt, so daß wieder jene innere Architektonik des Schwarz-Weiß-Bildes entsteht, die so gut mit dem starren Charakter der typographisch gedruckten Seite übereinstimmt. Wir sehen, ein kultivierter Geschmack ist hier am Werke, der in bewußter Stilisierungsarbeit ein der Technik entsprechendes Schwarz-Weiß-Bild schafft. Besonders interessant ist die holzschnittgemäße Stilisierung der Landschaft, die hier nichts mehr von dem leicht skizzierenden, intimen Stil der Landschaften in der besprochenen Schwäbischen Chronik hat, sondern zu einem klaren, festen Liniengefüge konzentriert worden ist. Außer dem Holzschnitt, der die Versuchung des ersten Menschenpaares und seine Vertreibung aus dem Paradies zeigt (Abb. 27) und der in der Schönheit seiner Schwarz-Weiß-Verteilung an einen gewirkten Teppich erinnert, bilden wir noch die klar und geräumig komponierte Szene aus dem Buche Esther (Abb. 28) und vor allem den Holzschnitt mit den vier apokalyptischen Reitern (Abb. 29) ab, der schon deshalb unser Interesse fesselt, weil er die Basis wurde für das Einsetzen der Dürerschen Erfindungskraft, die

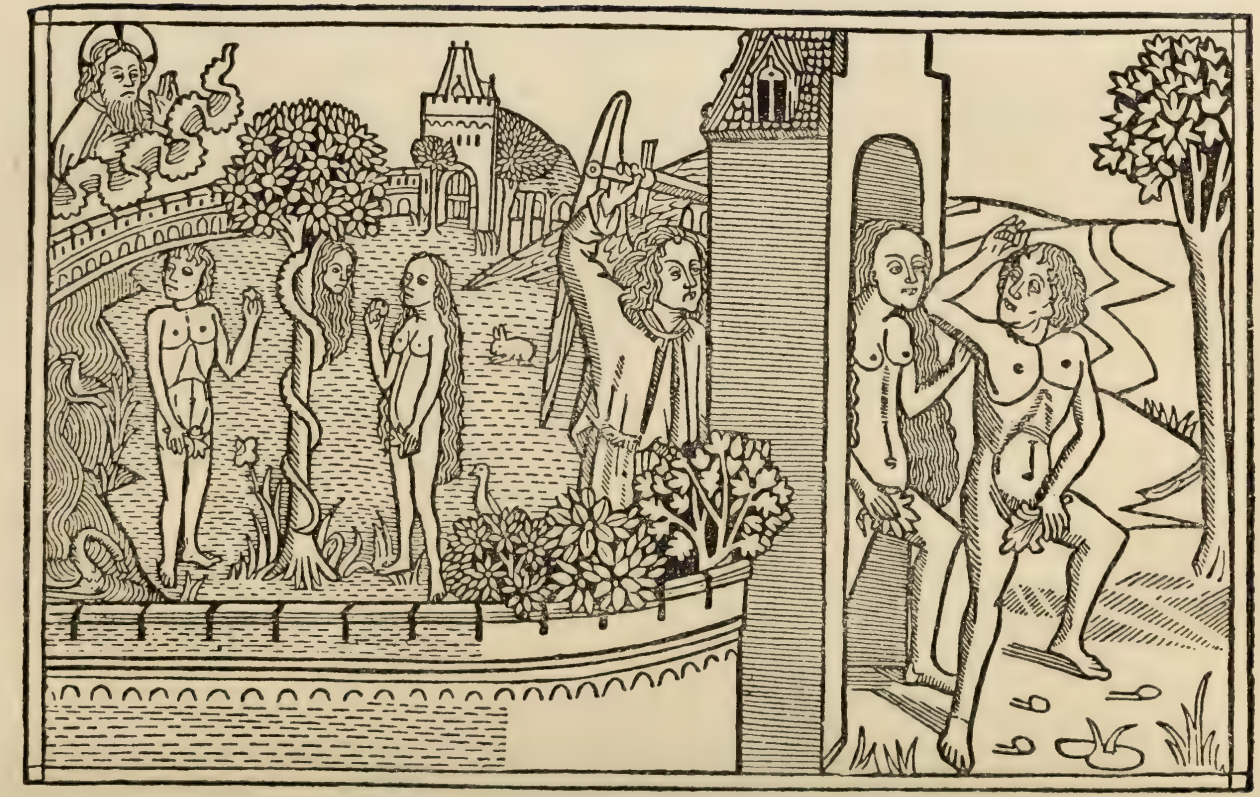

Abb. 27. Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Aus der Cölner Bibel. Cöln. Bartholomäus von Unkel (?) ca. 1479

Abb. 28. Esther kniet vor Asverus. Aus der Cölner Bibel. Cöln. Bartholomäus von Unkel (?) ca. 1479

Abb. 29. Die akopalyptischen Reiter. Aus der Cölner Bibel. Cöln. Bartholomäus von Unkel (?) ca. 1479

Abb. 30. Die babylonische Hure reitet auf dem siebenköpfigen Tiere, die Engel sperren den Teufel in den Abgrund. Nürnberger Bibel. Anton Koburger, 1483

an die Stelle dieser sauberen Aufzählung der einzelnen Textelemente eine blitzschnell an uns vorübersausende erschütternde Vision setzte. Zum weiteren Vergleich mit der Dürerschen Apokalypse bringen wir aus der Nürnberger Bibel von 1483, die ihre Illustration von den Kölner Holzstöcken hergenommen hat, das Erscheinen der babylonischen Hure, vor der die Großen der Erde anbetend knien und die Fesselung des den Bösen verkörpernden Drachenungetüms (Abb. 30).

Das mittelmäßige Niveau der übrigen Kölner Illustration wird am besten durch die Holzschnitte der 1499 erschienenen Kölner Chronik repräsentiert, aus der wir eine Straßenkampfszene (Abb. 31) und die Ankunft der hl. Ursula in Köln (Abb. 32) zur Anschauung bringen. Es sind Durchschnittsarbeiten ohne eigne Note. Jn starker Vergröberung lebt auch in ihnen der Einfluß niederländischer Kunst nach.

Mainz. Aus der Mainzer Produktion, die übrigens qualitativ und quantitativ nicht so bedeutsam war, wie man es bei der wichtigen Stellung der Stadt in der Geschichte der Buchdruckerkunst erwarten sollte, greifen wir die 1486 erschienenen „Peregrinationes ad sepulcrum Christi" heraus, weil sie für die ganze Entwicklung der Illustrationskunst von symptomatischer Bedeutung sind. Ein neuer Entwicklungsabschnitt hebt mit diesem Buche an. Die Entwicklung, die wir bisher betrachteten, läßt sich, wenn wir Stil und

Abb. 31. Straßenkampf in einer mittelalterlichen Stadt. Aus der Cronica von der hilligen Stadt Coellen. Cöln. Joh. Koelhoff, 1499

Abb. 32. Ankunft der hl. Ursula in Cöln. Aus der Cronica von der hilligen Stadt Coellen. Cöln. Joh. Koelhoff, 1499

Technik voneinander scheiden und uns nur an den Stil halten, als ein Schlußkapitel zur großen Geschichte der mittelalterlichen resp. gotischen Illustration ansehen. Nur die Technik war neu, die stilistische Grundlage — nur im einzelnen von der Technik modifiziert — war dieselbe wie in der populären Federzeichnungsillustration des Trecento. Darum haben wir diese frühste Entwicklung der eigentlichen Buchillustration auch im engsten Zusammenhang mit der vorhergehenden Handschriftenentwicklung dargestellt.

Das Entscheidende dieses gotischen Illustrationsstils war seine unrealistische Art. Der Künstler schöpfte nicht aus der Natur, sondern aus seinem Vorstellungsleben. Es kam ihm nicht in den Sinn, sich an der Natur zu orientieren und die Dinge nach seiner optischen Wahrnehmung zu fixieren, sondern wie das Wahrnehmungschaos zuerst durch Wort- und Begriffbildung geistig überwunden wurde, so trug auch das künstlerische Schaffen anfangs diesen geistigen, unsinnlichen, abstrakten Charakter, so war auch das künstlerische Schaffen anfangs nichts anderes als eine Beschwörung der Vieldeutigkeit der Erscheinungen durch begrifflich faßbare, schematische Gebilde einfachster und allgemeinverständlicher Art. Man wollte die Dinge nicht sinnlich-illusionär darstellen, sondern sie durch Zeichen ausdrücken. Kurz: stenographische Ausdruckskunst statt illusionistischer Darstellungskunst. Daß dieser Gegensatz bis zu einem gewissen Grade identisch ist mit dem Gegensatz von Illustrationskunst und Bildkunst, darauf haben wir in den früheren Ausführungen genügend hingewiesen.

Wenn im Mittelalter das Verhältnis so gewesen war, daß es eine eigentliche Bildkunst nicht gab und das sogenannte Bild seinem innersten Wesen nach illustrativ war, so ändert sich nun das Verhältnis: das 15. Jahrhundert bildet in energischer Entwicklung eine eigene Bildkunst aus, die so herrschend wird, daß schließlich auch die Illustration nur noch äußerlich diesen Namen verdient und ihrem inneren Wesen nach reine Bildkunst wird. Das ist die Entwicklung, an deren Schwelle wir nun stehen. Natürlich scheiden sich in Wirklichkeit die Dinge nicht so hart, wie eine instruktive Darstellung es notgedrungen hinstellen muß, und wir haben ja auch in der bisher besprochenen Entwicklung genugsam auf ein gelegentliches unbewußtes Hinstreben nach unillustrativer Bilderscheinung hingewiesen. Aber das waren mehr oder weniger Versuche mit untauglichen, d. h. gotischen Mitteln, und es fehlte das entscheidende Merkmal der neuen Entwicklung: die direkte und bewußte Orien-

tierung an der Natur, durch die erst eine eigentliche Bildkunst möglich wird.

Es ist bezeichnenderweise ein zum Drucker gewordener Maler, der der Entwicklung den entscheidenden Anstoß nach dieser Richtung hin gibt. Die Situation wird noch dadurch unterstrichen, daß dieser Maler ein Niederländer ist, d. h. aus dem Lande stammt, in dem um diese Zeit die malerische Kultur am höchsten stand. Sein Name ist Erhard Reuwich aus Utrecht. Ihn nahm der Mainzer Domherr Bernhard von Breidenbach als Reisebegleiter mit, als er 1483 eine Wallfahrt zum heiligen Grabe antrat. Er sollte ihm die Merkwürdigkeiten der fremden Länder in schnellen Zeichnungen fixieren. Die Atmosphäre der kommenden humanistischen Zeit weht uns an. Man ist mehr wissenschaftlich als religiös gesinnt. Die unklare, irrlichterierende Phantastik verschwindet aus den Reisebeschreibungen, man wird Augenmensch. Wirklichkeitsdokumente entstehen. Nach Mainz zurückgekehrt, arbeitet Breidenbach seine Reisenotizen zu einer stattlichen Schilderung aus, während Reuwich den Druck des Buches besorgt und ihm seine in Holz geschnittenen Zeichnungen als Anschauungsmaterial mit auf den Weg gibt.

Es liegt schon in der Natur von Reuwichs Aufgabe, daß seine Holzschnitte keine eigentlichen Illustrationen sind. Er erzählt nicht, sondern er berichtet. Er gibt keine Vorgänge wieder, sondern er registriert Gesehenes. Er gibt nicht ein abstraktes Schema der Dinge, sondern ihr konkretes Sein. Am stärksten zeigt sich das bei seinen Städteaufnahmen. Ein individuelles Stadtbild zu geben war der ganzen mittelalterlichen Illustration nicht in den Sinn gekommen. Wo der Text der Historienbücher die Wiedergabe einer Stadt verlangte, da hatte ein schematisches allgemeines Stadtbild dieser Forderung genügt. Ob es sich nun um Jerusalem oder Nürnberg oder Troja handelte, das Schema der Stadtwiedergabe blieb, abgesehen von geringen Modifikationen, dasselbe. Daß das nicht das Resultat mangelnden Könnens war, ist mit Sicherheit anzunehmen. Da die mittelalterliche Kunst die Mannigfaltigkeit und Vieldeutigkeit der Erscheinungen nicht bejahen, sondern beschwören, überwinden wollte, so mußte es auch ihre selbstverständliche Tendenz sein, an die Stelle der unzähligen individuellen Stadtgebilde ein einheitliches typisches Schema zu setzen. Sie setzte an die Stelle des Einzelfalls den Begriff der Stadt. Der neuen Zeit und der neuen Kunst war es vorbehalten, das Individuelle zu erobern.

Abb. 33. Venedig (Ausschnitt). Aus Bernhard von Breidenbachs „Wallfahrt zum heiligen Grabe". Mainz. Erhart Reuwich, 1486

Reuwichs Städteansichten sind topographisch getreue Aufnahmen der einzelnen Stadtbilder. Man braucht nur das weltbekannte Stadtbild Venedigs in seiner Darstellung zu prüfen (Abb. 33), um sich dieser prinzipiell veränderten Darstellungsweise bewußt zu werden. Unter Wahrung des einheitlichen Blickpunkts und mit dem Resultat völliger räumlicher Illusionswirkung ist hier das Stadtpanorama von der Meerseite aus wiedergegeben.

Abb. 34. Orientalische Frauen und Männer. Aus Bernhard von Breidenbachs „Wallfahrt zum heiligen Grabe". Mainz 1486

Dieser registrierende Charakter beherrscht alle Darstellungen. Kein Illustrator, sondern ein Beobachter führt den Zeichenstift. Die fremden Völkerschaften Palästinas, seine unbekannte Tierwelt, alles das wird rein sachlich fixiert. Fast möchte man von Momentaufnahmen reden. Die Gruppe von Arabern, die wir reproduzieren (Abb. 34) scheint wirklich eine schnell aufgenommene Zufallsgruppe zu sein, und auch die Szene, wie ein junger Mann bei einem jüdischen Trödler seinen Rock versetzt (Abb. 35) scheint nach einer Zufallsbeobachtung fixiert zu sein. Dabei ist die technische Ausführung der Schnitte so geschickt, daß der frische, skizzenhafte Charakter der Zeichnungen in ihnen noch durchschaut.

Diesem veränderten Prinzip der inneren Darstellungstendenz, dieser Veränderung der stilistischen Grundlage paßt sich auch die äußere Darstellungsweise resp. die Technik an. Die letzte Erinnerung an den reinen Konturenholzschnitt, die letzte Erinnerung an den zeichnerischen Stil der primitiven Periode ist geschwunden Ein Maler ist es, der mit rein malerischen Zwecken sich der neuen Technik bedient. Der Holzschnitt, der seinem ganzen Wesen nach der großzügigen, abkürzenden, nur andeutenden Manier der eigentlichen Illustration entgegenkam, wird zur Wiedergabe der Detailbeobachtung gezwungen. Der Kontur tritt zurück, ein feines raffiniertes Schraffierungswerk wird zum eigentlichen Träger des künst-

Abb. 35. Ein Mann verkauft seinen Überrock an einen jüdischen Trödler. Aus Bernhard von Breidenbachs „Wallfahrt zum heiligen Grabe". Mainz. Erhart Reuwich, 1486

lerischen Ausdrucks. Die Licht- und Schattenwirkung wird entscheidend, kurz: der Holzschnitt, von einem Maler benutzt, wird malerisch. Es ist klar, daß mit der alten Schraffierungsmethode solche weiche geschmeidige Licht- und Schattenwirkung nicht erreicht werden konnte. Darum wird die Schraffierungstechnik von Grund aus umgestaltet. Statt des breiten lockeren geradlinigen Linienwerks, das immer nur in einer Lage verläuft, überspinnt jetzt ein dichtes, ungeheuer differenziertes Liniennetz die Fläche, das je nach dem Zweck und der Stoffbezeichnung zwischen Längs- und Kreuzlagen wechselt und sich der individuellen Form mit immer neuen Variationen anschmiegt. So sind diese Holzschnitte in Breidenbachs Reisewirkung nicht nur im Format die größten, sondern auch technisch die vollendetsten der Inkunabelnzeit. Wenn sie in dieser Vollendung auch nur durch günstige Umstände zustande kamen und darum vorläufig noch allein in der deutschen Produktion standen, so ist doch dieser günstige Einzelfall ein deutliches Symptom der kommenden Entwicklung überhaupt.

Zum Vergleich bringen wir einen aus einer anderen Mainzer Offizin stammenden Holzschnitt, der fünf Jahre später entstand. Er ist aus dem großen „Hortus sanitatis" entnommen, dieser be-

Abb. 36. Unterricht in der Vogelkunde. Aus Hortus Sanitatis. Mainz, 1491

rühmten Naturgeschichte des späten Mittelalters (Abb. 36). Er gehört zu dem Kapitel „de avibus" und zeigt den aus dem Buche dozierenden Lehrer, vor dem der Schüler kniet, umgeben von Exemplaren fremder und einheimischer Vogelwelt. Hier herrscht noch der rein zeichnerische Stil der primitiven Zeit, wie er gerade in Mainz kultiviert worden war. Nichts von dem Frührenaissancegepräge der Reuwichschen Schnitte ist zu merken. Schon ein Blick auf das mit aller Hingabe komponierte scharfbrüchige, spitzwinklige, vielteilige Faltenwerk lehrt uns, daß wir hier ein echt spätgotisches Dokument vor uns haben.

N ü r n b e r g. Hier ist es der berühmte Drucker Anton Koburger, der der Nürnberger Produktion den Durchschnittscharakter nimmt und mit wichtigen Arbeiten in die Entwicklung eingreift. Sein berühmter Druck der deutschen Bibel von 1483 bringt in illustrativer Beziehung nichts Neues, weil ihre Illustrationen anscheinend nicht nur Kopien, sondern direkte Abzüge von den Holzstöcken der Kölner Bibel sind. Erst die Arbeiten der neunziger Jahre bringen die entscheidenden Neuerungen. Und zwar gehen diese stilistischen Neuerungen auf dieselbe Ursache zurück, wie in dem Mainzer Fall: auf die Heranziehung von Malern zur Bücherillustration. Von Reuwich wissen wir nur, daß er Maler war, ohne daß wir seine Bilder kennen, die beiden Künstler, die Koburger heranzog, Michael Wohlgemut und sein frühverstorbener Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff, sind wohlbekannte und wichtige Vertreter der Nürnberger Malerei, wenn auch das Oevre des letzteren nur mutmaßlich zusammengestellt werden kann. War Wohlgemut der Lehrer Dürers, so war Pleydenwurff der einzige Werkstattgenosse Dürers, der gleich ihm den Charakter des Genialen trug. In den Illustrationen des „Schatzbehalters" und der Schedelschen Weltchronik ist allerdings von diesem genialen Wesenszug nichts zu spüren; sie sind mehr im Geiste der unproblematischen Durchschnittstüchtigkeit der Wohlgemutschen Kunst gearbeitet. Sie sind so wenig individuelle Arbeiten und tragen so sehr unnuanciertes Werkstattgepräge, daß der Versuch, den Anteil der beiden so verschiedenartigen Künstler sauber voneinander zu scheiden, mehr oder weniger aussichtslos erscheint. Wobei allerdings die Frage offen bleiben muß, wie weit die von gewerbsmäßigen Holzschneidern vorgenommene Ausführung der Künstlervorzeichnungen die individuellen Nuancen der Vorzeichnungen verwischt hat. Denn nun, nachdem anerkannte Maler zur Illustration herangezogen wurden, vollzog sich ganz

natürlich eine Trennung in künstlerischen Entwurf und technische Ausführung der Holzschnittillustrationen. Mochte hier und da auch ein Künstler das Holzschnittmesser selbst führen, im allgemeinen blieb nun die technische Ausführung besonderen Kräften vorbehalten. Die in 21 Monaten ausgeführte Herstellung der zweitausend Holzschnitte in der Schedelschen Weltchronik beanspruchte ja allein schon eine ganze Holzschneiderwerkstatt.

Wenn also die Illustrationen der beiden genannten Koburger Drucke als individuell künstlerische Leistungen betrachtet nichts Außergewöhnliches bedeuten, so sind sie für die Geschichte der Buchillustration in gleichem Maße wichtig, wie Reuwichs Mainzer Druckwerk. Mit ihm teilen sie das Bestreben, der Illustration malerische Bildwirkung abzugewinnen. Wenn Reuwichs Illustrationen in der delikaten Feinheit ihrer Detailmodellierung, in der skizzenhaften Leichtigkeit ihres Strichs vielleicht die Grenzen des Holzschnittsgemäßen hier und da überschreiten, so wird in Wohlgemuts und Pleydenwurffs Arbeiten dem Holzschnittmesser nichts zugemutet, was es nicht ohne Schwierigkeit leisten kann. Der Strich der Schraffierungen ist kräftig und solide und in all seinen Verbindungen von übersichtlicher Klarheit. Die Fläche wird nicht ganz und gar mit einem differenzierten Netz feiner Strichlagen überzogen, sondern breite weiße Flächen scheiden sich wirksam von den dunkleren Partien. Die malerische Wirkung dieser Schnitte ist darum kräftiger und schlagender, dem Charakter der gedruckten Buchseite entsprechender als Reuwichs gleichmäßig feines Linienwerk. Unbegreiflich erscheint es uns aber, daß sowohl bei Reuwichs Reisewerk wie bei den genannten Koburger Arbeiten der Gedanke an nachträgliche Kolorierung noch nicht ganz fallen gelassen wurde. Der malerischen Wirkung des Schwarz-Weiß-Bildes konnte durch Kolorierung kaum etwas hinzugefügt werden, im Gegenteil, sie mußte unter der nachträglichen Kolorierung nur leiden. Wir können diesen Widerspruch nur verstehen, wenn wir an den immer noch nicht aufgegebenen Wettkampf mit den vornehmen Miniaturenwerken denken. Eine jahrhundertelange Gewohnheit machte den Verzicht auf die prächtig wirkende Farbe im Buche schwer. Und so kann es nur das Verlangen nach farbiger Wirkung, nicht malerischer Wirkung gewesen sein, das diesen vollendet malerischen Holzschnitten noch farbige Zutaten gab.

Soviel zur stilistischen und technischen Charakteristik dieser Nürnberger Meisterwerke. Daß Künstler vom Range Wohlgemuts

Abb. 37. Moses salbt Aaron zum Bischof und Aarons Söhne zu Priestern. Aus dem Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit. Nürnberg. Anton Koburger, 1491

und Pleydenwurffs in ihrem zeichnerischen Können das Niveau der bisherigen Illustration weit überragen, daß sie mit ihrer figürlichen und räumlichen Gestaltungskraft nichts mehr mit der primitiven gotischen Manier der zu Illustratoren gewordenen Briefdrucker zu tun haben, versteht sich von selbst. Das neue Wollen hatte eben auch ein neues Können herangezogen. Es ist anderseits auch selbstverständlich, daß uns in dieser Sphäre des werdenden Realismus gelegentliche krasse Verzeichnungen viel störender berühren, als die naive und konsequente Unnatur der primitiven Produktion.

Ein starkes Erzählertalent spricht aus den Illustrationen nicht. Kein geistreiches Fabulieren, kein lebendiges Pointieren, keine dramatische Schlagkraft spricht aus den Bildern. An eigentlichem Erzählungswert bringt die erste beste Federzeichnung des Trecento mehr. Es sind eben nur Bilder, Darstellungen, keine Erzählungen. Über der äußeren Wahrheit wird die innere vernachlässigt. Der äußeren Verdeutlichung des Textes entspricht nicht die viel wichtigere innere Verdeutlichung des Textes.

Der „Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit" ist eine der beliebten Gegenüberstellungen von Szenen des Alten und Neuen Testaments, wobei allerdings nicht wie in der Biblica pauperum nur die Übereinstimmung, sondern auch der Kontrast hervorgehoben wird. Etwa so, daß mit dem üppigen Leben der jüdischen Könige das bittere Leiden und Sterben Christi kontrastiert wird. Unsere erste Abbildung (Abb. 37) zeigt, wie Moses Aaron zum Bischof und Aarons Söhne zu Priestern weiht. Der spezifisch Nürnberger Ernst der Menschenwiedergabe, dieses Gefühl für die Größe eines menschlichen Antlitzes kommt in den durchgearbeiteten Köpfen dieser Männer eindringlich zur Erscheinung. Den Hintergrund beherrscht eine phantastische Kuppelarchitektur. König Salomo mit seinen vielen Frauen beim Mahle sitzend (Abb. 38), das war ein Thema, das dem äußerlichen Geiste der Illustratoren ganz entsprach. Ein lebendes Bild kommt zustande, bei dem das Drum und Dran der Szene recht unterstrichen wird. Da alles ins Zeitgenössische übersetzt ist, so ist der kulturhistorische Wert dieser Darstellungen meist größer als der künstlerische. Wie trocken und hölzern ist die entzückende Abisaig-Szene aus dem Alten Testament erzählt, wie König David alt und kalt wird und wie man ihm da „eine schöne junckfrawenn sucht, dy yn mit irem zarte leib wermete" (Abb. 39). Aus dem Neuen Testament mag noch das „Verhör Christi durch Pilatus" (Abb. 40)

Abb. 38. König Salomo mit seinen Frauen bei der Tafel. Aus dem Schatzhalter und Schrein der wahren Reichtümer des Heils und der ewigen Seligkeit. Nürnberg. Anton Koburger, 1491

Abb. 39. König David und Abisaig. Aus dem Schatzhalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit. Nürnberg. Anton Koburger, 1491

Abb. 40. Christus wird in Gegenwart der Juden durch Pilatus verhört. Aus dem Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit. Nürnberg. Koburger, 1491

Abb. 41. Papst und Kaiser. Aus Hartmann Schedels Liber Cronicarum. Nürnberg. A. Koburger, 1493

Aufnahme finden, weil es eine interessante Straßenperspektive zeigt.

Die neue Weltchronik des Nürnberger Stadtarztes und Humanisten Hartmann Schedels enthält, wie schon gesagt, ca. 2000 Holzschnittillustrationen, die teils geschichtlicher, teils religiöser, teils landschaftlicher, teils allegorischer Art sind. Das alte und das neue Stilprinzip stehen hier noch eng nebeneinander. So kehrt unter den Städteansichten derselbe kaum modifizierte Phantasie-Stadttypus immer wieder, ob es sich nun um Damaskus, Siena, Ninive oder sonst eine Stadt handelt. Aber zwischen diesen schematischen Stadtbildern, die sich nur durch die verschiedene Etikette unterscheiden, stehen dann andere, die wie in Reuwichs Werk indi-

Abb. 42. Ulysses und Circe. Aus Hartmann Schedels Liber Cronicarum. Nürnberg. A. Koburger, 1493

Abb. 43. Tanzendes Volk erweist einem mit dem Sakrament vorübergehenden Priester nicht die vorgeschriebenen Ehren, so daß zur Strafe die Brücke zerbricht und sie ins Wasser fallen. Aus Hartmann Schedels Liber Cronicarum. Nürnberg. A. Koburger, 1493

Abb. 44. Totentanz. Aus Hartmann Schedels Liber Cronicarum. Nürnberg. A. Koburger, 1493

viduelle Stadtbilder wiederzugeben versuchen. Manche Ansicht geht dabei allerdings auf Reuwich direkt zurück. Phantasieleben und Wirklichkeitsgefühl stehen noch unvermittelt nebeneinander. Das gilt auch für die zahlreichen Porträtfiguren, bei denen in gleicher Weise individuelle und typische Wiedergabe abwechseln. Als Beispiel zeigen wir die Darstellung mit Kaiser Friedrich III. und dem humanistisch gesinnten Aeneas Silvius Piccolomini, als Papst Pius II. genannt. Ein Bild, das vollständig im Stil der santi conversacioni gehalten ist (Abb. 41). Bei der Masse der ausgeführten Arbeiten waren Qualitätsunterschiede natürlich nicht zu vermeiden. Wir greifen aus den besseren Arbeiten einige heraus. Einen sehr gut ausgeführten und in seiner gewählten Schwarz-Weiß-Wirkung auffallenden Holzschnitt zeigt Abb. 42 mit der amüsanten und liebenswürdigen Darstellung der Ulysses- und Circe-Szene. Mehr dem Durchschnittsniveau gehört Abb. 43 an, die nach dem Bericht der Chronik zeigt, wie eine lustige Gesellschaft, die auf einer Brücke tanzt und dabei dem mit dem hl. Sakrament vorübergehenden Priester keine Reverenz erweist, plötzlich einbricht und in den

Abb. 45. Eine Kaiserstochter hat einem jungen Ritter erlaubt, nachts heimlich zu ihr zu kommen. Von den Geistern der Abgeschiedenen, die um das Bett stehen, erschreckt, flieht er wieder hinweg. Aus dem Buch des Ritters vom Turn von den Exempeln der Gottesfurcht und Ehrbarkeit. Basel. Michael Furter, 1493

Wellen versinkt. Nur einmal schlägt in der Schedelschen Weltchronik der trockene Erzählerton ins Visionäre um. Die Herrschaft des Todes bricht an. Die Skelette stehen aus ihren Gräbern auf und führen einen phantastisch grausigen Tanz auf. Man glaubt das Klappern der Gebeine zu hören (Abb. 44). Wir befinden uns in der Nachbarschaft der Dürerschen Visionen. 1498 d. h. fünf Jahre später erscheint seine Apokalypse. Ehe wir uns aber diesem Höhepunkt der Entwicklung zuwenden, wo die Darstellung sich nicht mehr nach Druckorten, sondern nach Persönlichkeiten ordnet und die Leistungen Cinquecentogepräge tragen, müssen wir die Produktion des endenden Quattrocento in einigen wichtigen anderen Druckorten verfolgen.

B a s e l. Auch hier geraten wir gleich in den Bannkreis des

Abb. 46. Aus dem Ritter vom Turn. Basel. Michael Furter, 1493

Namens Dürer. Denn es ist ein geheimnisvoller Doppelgänger des jungen Dürer, der der Basler Illustration ihr Gesicht gibt. Die Basler Illustration ist in entwicklungsgeschichtlicher Beziehung unbedeutend bis zu dem Zeitpunkt, wo jener geheimnisvolle Künstler auftritt und seine Illustrationen zum „Ritter vom Turn" und zu Sebastian Brants „Narrenschiff" schafft. Aus diesen Holzschnittfolgen, die noch durch eine große Anzahl Zeichnungen zu einer geplanten Terenzausgabe ergänzt werden, die sich auf uns erhaltenen, aber nicht mit dem Schneidemesser ausgeführten Holzstöcken befinden, spricht eine ganz starke und eigenartige Künstlerpersönlichkeit, so daß es kaum zu verstehen ist, daß der Name dieses so bedeutenden Künstlers uns nicht aus seiner sonstigen Produktion irgendwie bekannt geworden ist. Nach einer kurzen Wirksamkeit, die sich von 1492—1499 erstreckt und von der uns außer den genannten großen Illustrationswerken noch vereinzelte Holzschnitte in anderen Werken zeugen, verschwindet er ganz aus unserem Gesichtskreis. Nehmen wir die Tatsache hinzu, daß all diese Arbeiten sich

Abb. 47. Von eyner edlen frowen, wie die vor eym spiegel stund, sich schmuckend, unnd sy jn dem spiegel den tüfel sach, jr den hyndern zeigend. Aus dem Ritter vom Turn. Basel. Michael Furter, 1493

von dem lokalen Basler Holzschnitt nicht nur graduell unterscheiden, sondern gar keinen stilistischen Zusammenhang mit ihm haben, so wird es uns nahegelegt, anzunehmen, daß der Künstler nur vorübergehend in Basel gewesen ist. Nun deuten verschiedene Zeichen darauf hin, daß der junge Dürer anfangs der neunziger Jahre auf seiner Wanderschaft, die ihn an den Oberrhein führte, sich auch in Basel aufgehalten hat. Es brauchten jetzt nur noch einige auffallende stilistische Zusammenhänge zwischen seinen Jugendwerken und den Arbeiten des Basler Unbekannten konstatiert zu werden, um die Vermutung stark werden zu lassen, daß beide ein und dieselbe Person seien. So verdichtet sich der Indizienbeweis zu der Behauptung: der junge Dürer ist in den neunziger Jahren in Basel für die Buchillustration tätig gewesen, hat dort die Holzschnitte zum Ritter vom Turn, zu Brants Narrenschiff (resp. einen Teil derselben), die Holzstockvorzeichnungen zum Terenz und einige andere Illu-

Abb. 48. Ein Mann ertappt seine Frau mit einem Mönch und ersticht beide mit dem Schwert. Aus dem Ritter vom Turn. Basel. Michael Furter, 1493

strationen geschaffen, die erst Ende der neunziger Jahre zur Ausführung und zum Abdruck kamen. Es ist hier nicht der Ort, um das komplizierte Für und Wider dieser These zu erörtern. Von einer leichtsinnig aufgestellten These kann jedenfalls keine Rede sein, es sind wirklich teilweise bestechende Gründe, die die Annahme unterstützen, während auf der anderen Seite mehr mit Imponderabilien operiert wird. Aber es gibt Fälle, wo das Gewicht der Imponderabilien schwerer wiegt, als das der sog. Tatsachen. Und solch ein Fall scheint mir auch hier vorzuliegen. Man kann eben nicht beweisen, daß aus diesen Arbeiten ein Temperament, speziell ein Erzählertemperament spricht, das von dem Dürerschen grundverschieden ist, aber man hat es mit instinktiver Sicherheit im Gefühl. Mit Recht auch weist man immer wieder darauf hin, daß diesen Arbeiten alles Kläubelnde, Tastende, Suchende, Problematische, ja, sagen wir, Mühsame fehlt, das nun mal zum Dürerschen Wesen gehört. In jener ganzen Folge von Holzschnittarbeiten ist keine

Abb. 49. Simson und Delila. Aus dem Ritter vom Turn. Basel. Michael Furter, 1493

eigentliche Entwicklung zu spüren; sie sind zwar nicht ganz gleichmäßig, aber verraten doch im Ganzen gesehen eine unproblematische Routine. Ja, in einzelnen Punkten, wie z. B. der perspektivischen Raumgestaltung, zeigt der Basler Unbekannte eine Sicherheit und ein Können, wie es den unbezweifelten Arbeiten Dürers aus jener Zeit fehlt. Kurz, wir müssen uns damit begnügen, die Autorschaft Dürers für die in Frage stehenden Illustrationen achselzuckend abzulehnen, und müssen die Frage offen lassen, wer der Unbekannte gewesen und wie sich jene Zusammenhänge mit Dürer erklären. Daß man neuerdings glaubt, es mit Jugendarbeiten des später in Straßburg tätigen Holzschnittmeisters Johannes Wächtlin zu tun zu haben, mag immerhin registriert werden.

„Der Ritter vom Turn von den Exempeln der gotsforcht und erberkeit" erschien 1493 in der Basler Druckoffizin von Michael Furter und ist eine Übersetzung des 1372 vom Chevalier de la Tour-Landry verfaßten französischen Originals. Entstehung und Zweck des Buches erzählt der Ritter selbst in seiner reizenden Einleitung

Abb. 50. David und Bathseba. Aus dem Ritter vom Turn. Basel. Michael Furter, 1493

„Im Jahre 1371 ging ich, genannt der Ritter vom Turn, eines Tages gegen Ende April mit etwas Schwermut beladen zur Kurzweil und Ergötzung in einen Garten." Erinnerungen werden wach. Mit inniger Dankbarkeit gedenkt er seiner längst verstorbenen Gattin, die ihn mit ihrer Güte und Schönheit von allen Fährnissen der Minne und der Welt Unfläterei geheilt habe. Er ist ganz erfüllt von dem Bewußtsein, welch unbezahlbarer Schatz doch eine reine und gütige Frau sei. „Wie ich über all das nachdachte, blickte ich auf und sah meine Töchter daher kommen, die noch jung und unbedacht waren. Da fiel mir ein, wie ich in jungen Tagen mit etlichen Gesellen in dem Land Poitou und an anderen Enden reiste, wie ich die da gar manches Mal um Frauen und Jungfrauen werben und buhlen sah, dadurch dann deren manche bald mit, bald ohne Schuld in üblen Leumund kam. Sie betrogen auch ihrer viele mit ihrem Schwören und ihren falschen Eiden, da sie doch deren keinen hielten, und hatten des weder Furcht noch Scham. Und weil ich nun zu meinen

Abb. 51. In der Brust einer hartherzigen Frau findet man statt des Herzens eine Kröte. Aus dem Ritter vom Turn. Basel. Michael Furter, 1493

Zeiten die Dinge hatte also geschehen sehen, mußte ich wohl besorgen, daß solches auch jetzt noch für und für geschehe. Da dachte ich, meinen Töchtern ein Büchlein verfassen und schreiben zu lassen von der guten Art der hochberühmten Frauen, wie die zu Lob, Ehren und Gut gekommen und auch von Sitten und Benehmen der bösen Frauen, die in Schmach und Schande verfallen, damit sie daraus Vorbild und Lehre schöpfen möchten, sich vor dem Argen zu hüten und sich in der Welt, die da selten jemand richtig erkennt, zurecht zu finden."[1])

Dieses moralische Traktat war im 15. Jahrhundert viel verbreitet, auch sind uns mehrere Bilderhandschriften von ihm erhalten. Keine aber zeigt Verwandtschaft mit den Holzschnitten des Basler Unbekannten, und wir dürfen annehmen, daß es sich hier um Originalarbeiten handelt.

Was nun beim ersten Betrachten der Blätter sogleich auffällt,

[1]) Die Übersetzung ist dem von Rud. Kautzsch besorgten Neudruck der Illustrationen entnommen. Straßburg, J. H. Ed. Heitz 1903.

Abb. 52. Eine Schultheißenfrau schickt einen liebesdurstigen Einsiedler zur Abkühlung in ein eiskaltes Bad. Aus dem Ritter vom Turn. Basel. Michael Furter, 1493

ist, daß uns hier die Erzählung durch die Illustration wieder so nahe gebracht wird, wie etwa in der primitiven Augsburger Produktion. Wir sahen ja, wie die Entwicklungslinie sich gespaltet hatte, wie Erzählungskunst und Darstellungskunst sich getrennt hatten, wie die Maler, mit den Darstellungsproblemen beschäftigt, in der Erzählung matt und äußerlich wurden: im Ritter vom Turn ist kein registrierender und referierender Maler, sondern ein geborener Erzähler am Werk, dem die innere Verdeutlichung des Textes alles ist, der aber trotzdem die äußere Darstellungsaufgabe beherrscht. Kurz, wir sehen zum ersten Male den neuen Darstellungsrealismus aufgehen in den eigentlich illustrativen Zweck. Die lebendige und schlagende Erzählungskraft des Primitiven ist ohne Schaden vereint mit den Wirklichkeitsforderungen der neuen Kunst. Denn niemals drängt sich dieser neue Realismus vor, niemals wird er selbstherrlich, immer ordnet er sich dem Erzählungsziel unter. Nie vergessen wir über dem Wie das wichtigere Was. Das läßt fast

Abb. 53. Vorzeichnung zu einer unausgeführten Terenz-Ausgabe. Basel. Museum

darauf schließen, daß der Künstler von Haus aus nicht Maler gewesen, sondern nur illustrativ tätig gewesen ist. Seine ausgesprochene illustrative Begabung muß ihn ausschließlich auf dieses Gebiet hingedrängt haben. Der eminente Ausdrucksreichtum der mittelalterlichen Illustration ist in ihm noch ganz lebendig. Die Lebhaftigkeit der Gebärde, das Sprechende bestimmter Linienzüge, die drastische Heraushebung resp. Übertreibung des Wesentlichen: all das beherrscht er mit angeborener Sicherheit, und es ist vorbildlich, mit welch sicherem Instinkt er in seinem Realismus nur so weit geht, als es unbeschadet jener wichtigeren Elemente geschehen kann. Man kann also von einem durch das Gefühl für das illustrativ Nötige und Wirksame gebändigten Realismus reden. Dieser gemäßigte Realismus braucht kein bewußter Vereinfachungsprozeß zu sein. Er ist naiv gefunden. Von der bewußten Synthese Holbeinscher Illustrationskunst sind wir noch entfernt.

Den rechten Einblick in das illustrative Können dieses Mannes gewännen wir erst durch einen genauen Vergleich der Bilder mit dem ihnen entsprechenden Text. Da würden wir erkennen, daß der Künstler sogar eine stärkere Erzählerbegabung hat als der Textverfasser. Im Text ein lockeres und gemächliches Nebeneinander der Erzählungselemente, in der Illustration ein Anziehen aller Hebel, bis der Erzählungsvorgang zur drastischen und oft dramatischen Pointe konzentriert ist und Alles in Einem gibt.

Daß ein drastischer Erzähler ein tieffühlender Mensch zu sein braucht, ist nicht gesagt. Naive Fabulierlust verträgt sich kaum mit stärkerem Mitempfinden. Die erschütternden, tragischen Akzente fehlen auch bei dem Basler Unbekannten gänzlich, und das ist auch einer der Gründe, weshalb man sich den jungen Dürer so schlecht als den Urheber dieser so glänzend erzählten aber im letzten Grunde doch harmlosen Illustrationen vorstellen kann.

Zur stilistischen Charakterisierung sei nur Weniges gesagt. Der Strich ist kräftig und gedrungen, ohne derb zu sein. Die zeichnerische Empfindung ist wie bei jedem echten Illustrator stärker als die malerische. Die betonten Konturlinien unterscheiden sich kaum merklich von der feineren Binnenzeichnung. Ohne unklar miteinander zu verschmelzen, sind sie doch in eine glückliche Verbindung untereinander gebracht. Die Schraffierungslinien sind ziemlich dicht geführt und ohne Schematismus. Kreuzschraffierung tritt noch nicht auf. Wie überhaupt diese Holzschnitte trotz ihrer wohlberechneten und lebendigen Schwarz-Weiß-Wirkung nie in den Fehler verfallen, die feine Tonwirkung der gleichzeitigen Kupferstiche erreichen zu wollen. Dem sicheren dekorativen Geschmack für die Verteilung der Licht- und Schattenmassen gesellt sich ein ausgeprägtes Gefühl für klare und dekorativ wirksame Komposition. Eine Buchseite aus dem Ritter vom Turn ist von prächtigster ornamentaler Wirkung.

Überraschend ist die Fähigkeit, den mittelalterlichen Dualismus von Raum und Figuren zu überwinden. Es ist mehr als perspektivisches Können, was sich darin verrät, es ist darüber hinaus eine gewisse Raumsinnlichkeit, die diese gemeinsame Atmosphäre von Raum und Personen schafft. Die Figuren selbst sind charakteristisch, aber ohne plastische Eindringlichkeit, ohne renaissancegemäße Freude an der organischen Form gezeichnet. So weit ist der Künstler noch mittelalterlich gebunden, daß ihm die Menschen nicht Fleischgebilde, sondern in organischer Beziehung unartikulierte Ausdrucksinstrumente sind. Sein Realismus geht nicht den Weg durch die Sinne, die sich in die Form einfühlen und sie nachempfinden, sondern durch das Auge, das die Dinge in scharfer Beobachtung auffängt und behält, ohne sie organisch zu verstehen.

Eine kurze inhaltliche Erläuterung mag das Verständnis der Illustrationen unterstützen. Eine byzantinische Kaiserstochter hat den Bitten eines Ritters nachgegeben und ihm die Türe zu ihrer Schlafkammer offen gelassen. Da sie aber immer fromm für die

Seelen der Abgeschiedenen gebetet hatte, umstehen diese Geister schützend ihr Bett, so daß der liebesdurstige Jüngling bei ihrem Anblick entsetzt flieht. Frömmigkeit bewahrt also auch wider Willen den Frommen vor dem Fehltritt (Abb. 45). Eine drastische Warnung vor gehässigem Reden wider den Ehemann zeigt die nächste Abbildung (Abb. 46), indem sie den in groben Mißhandlungen ausbrechenden Zorn des gereizten Gatten demonstriert. Hier besonders ist die Interieurstimmung gut getroffen. Die Warnung vor Putzsucht und Eitelkeit der Frauen, die Abb. 47 bringt, ist illustrativ so deutlich ausgedrückt, daß sie keiner Erläuterung bedarf. Dasselbe gilt für die Geschichte von der ungetreuen Seilersfrau und ihrem tonsurierten Liebhaber, die ihre Strafe durch den herbeieilenden Ehemann finden (Abb. 48). Es folgt die sehr idyllisch geschilderte Samson und Dalila-Szene mit den gemächlich zuschauenden Philistern (Abb. 49). In gleich naiver Weise wird das Bad der Bathseba geschildert (Abb. 50). Eine in Komposition und Erzählung ganz vorzügliche Darstellung bringt Abb. 51. Auf Geheiß des Pfarrers wird einer toten Bürgersfrau, die sich gegen ihre Nachbarin unversöhnlich gezeigt hatte, die Brust aufgeschnitten, und man findet nun statt des Herzens eine dicke Kröte in ihrer Brust. Boccaccio-Atmosphäre herrscht auf Abbildung 52. Eine Schultheißenfrau erteilt einem Einsiedler eine Lektion. Nachdem sie ihn zuerst in höchste Versuchung gebracht, zwingt sie ihn, in einer Bütte ein eiskaltes Bad zur Abkühlung zu nehmen. Die Moral der Geschichte: es ist leicht, als Einsiedler ehrbar zu leben, verdienstvoll erst ist es, angesichts der Versuchung stark zu bleiben.

Um das allgemeine Verhältnis zwischen der künstlerischen Vorzeichnung eines Holzschnitts und seiner von Gehilfenhänden besorgten technischen Ausführung zu veranschaulichen, bringen wir (Abb. 53) eine der schon genannten Terenzzeichnungen unseres Unbekannten.

1494 folgte dann die zweite Basler Glanzpublikation: Sebastian Brants „Narrenschiff", das in der Offizin von Bergmann von Olpe gedruckt wurde. Das Buch schlug noch viel kräftiger ein als der „Ritter vom Turn"; in allen Städten und Ländern wurde es nachgedruckt. Der größte Teil der 114 Holzschnitte rührt vom Illustrator des „Ritter vom Turn" her, wenigstens weist darauf die allgemeine stilistische Übereinstimmung hin, der gegenüber gewisse kleine Unterschiedsnuancen nicht in Betracht kommen. So mag dann unsere summarische Charakteristik des „Ritter vom Turn"-Illu-

Wer artzeny ſich nyemet an
Vnd doch keyn preſten heylen kan
Der iſt eyn gütter gouckelman

Von narrechter artzny
Der gat wol heyn mit andern narrn
Wer eym dottkrancken bſycht den harn
Vnd ſpricht/ wart/ biß ich dir verkünd
Was ich jn mynen büchern fynd

Abb. 54. Der Arzt als Narr. Aus Sebastian Brants Narrenschiff. Basel. Joh. Bergmann von Olpe, 1494

Abb. 55. Maurer und Zimmerleute lassen einen Bauherrn im Stich, der seine Kosten nicht genau angeschlagen hat und dem das Geld ausgeht. Aus Sebastian Brants Narrenschiff. Basel. Bergmann von Olpe, 1494

Abb. 56. Der reiche Narr und der Tod. Aus Sebastian Brants Narrenschiff. Basel. Bergmann von Olpe, 1494

Abb. 57. Venus, von Amor und Tod, einem Esel und Affen begleitet, hält die Menschen im Schlepptau. Aus Sebastian Brants Narrenschiff. Basel. Bergmann von Olpe, 1494

strators auch für die Holzschnittfolge des „Narrenschiffs" gelten. Vielleicht erklären sich die kleinen Verschiedenheiten genügend durch die andere Natur der Aufgabe, wie vor allem durch die Rolle, die Brant selbst bei der Konzeption der Illustrationen spielte. Es ist anzunehmen, daß er dem Illustrator künstlerisch wohl freie Hand ließ, aber bei dem kompositionellen Entwurf doch bestimmend eingriff. Dadurch kommt wohl jene leis akademische Nuance in die Darstellung hinein; die Erzählung sprudelt nicht so leicht wie im „Ritter vom Turn"; sie ist einen Grad vornehmer und abgemessener.

Wer durch̄ keyn ander vrſach̄ me
Dann durch̄ gůts willen grifft zůr ee
Der hat vil zancks/leyd/hader/we/

wibē durch̄ gutz willē
Wer ſchlüfft jnn eſel/vmb̄ das ſchmår
Der iſt vernunfft/vnd wißheyt lår
Das er eyn alt wib̄ nymbt zůr ee
Eyn gütten tag/ vnd keynen me

Abb. 58. Der Narr, der um des Geldes willen ein altes häßliches Weib zur Frau nimmt. Aus Sebastian Brants Narrenschiff. Basel. Johannes Bergmann von Olpe, 1494

Abb. 59. Sebastian Brants Narrenschiff. Petrusschifflein. Basel. Bergmann von Olpe, 1494

Trotzdem kommt der satirische Gehalt der Brantschen Verse völlig zum Ausdruck.

Der kultivierte Geschmack des Künstlers in Komposition und Verteilung der Licht- und Schattenpartien kommt gleich in der ersten Abbildung, die wir bringen, zur Geltung (Abb. 54). Sie zeigt uns den Narren, der an die gelehrten Rezepte und Quacksalbereien des Arztes geglaubt hat und nun verzweifelt den ganzen Tisch mit Salben und Arzneien umstößt, während der Arzt ungerührt vor ihm steht und weiter seine dürftige Buchweisheit verkündet. Dann kommt die Geschichte vom törichten Bauanschlag (Abb. 55). Ein Narr hat einen großen Bau beginnen lassen, ohne erst sorgsam die Kosten zu veranschlagen. Nun drehen ihm die Bauarbeiter den Rücken und verzweifelt bleibt er am leeren Zahltisch zurück. Im Hintergrund steht der unvollendete Bau. — Ein schellenlauter Narr geht seines Weges unbesorgt dahin, als ob er nie sterben müsse, bis ihn der Tod plötzlich am Rockzipfel faßt. Da ist das Erschrecken groß (Abb. 56). Dann kommt Frau Venus. „An meinem Seil ich nach mir zieh viel' Affen, Esel und Narrenvieh: ich täusche, trüge, verführe sie." Hinter ihr der grinsende Tod (Abb. 57). Eine der elegantesten Illustrationen zeigt Abb. 58. Der umständliche Sinn ist nur anzudeuten: wer ein altes Weib nur um des Geldes willen heiratet, der gleicht dem, der in den Esel kriecht um Schmer, d. h. da die Esel meist mager sind, wird er nicht viel Schmer (Schmerbauch!) in ihm finden. — Es folgt die umständliche Allegorie vom Antichrist (Abb. 59). Das Glaubensschiff ist gescheitert; auf dem Wrack thront wie Gottvater auf dem Regenbogen der Antichrist, Beutel und Geißel in der Hand. Die Narrenkappe liegt neben ihm. Der Satan bläst ihm schlimme Ratschläge ein. Ein Teil der Narren sucht noch etwas vom Glaubensschiff zu retten, ein anderer versucht es noch weiter zu zerstören. Alles ist in wilder Unordnung und Durcheinander. Dazu nun kontrastierend die ruhige Szene am vorderen Bildrand, wo Petrus mit seinem Schlüssel die von der allgemeinen Sinnlosigkeit unberührten Weisen zu sich aufs sichere Gestade zieht.

S t r a ß b u r g. Entwicklungsgeschichtlich ordnet sich hier die Straßburger Holzschnittillustration gut ein, denn sie ist es, die den allgemeinen Zug der Zeit, den Zug zum Malerischen, am auffälligsten repräsentiert. Und zwar entnimmt man hier die Mittel, den Holzschnitt malerisch zu gestalten, einer anderen Technik, nämlich der Kupferstichtechnik. Von dieser feinnuancierenden Tech-

nik lernte man es, mit feinen, mannigfaltig gestalteten Strichlagen alle zartesten Abstufungen des Lichtes zum Schatten wiederzugeben und damit die zeichnerische Natur der Holzschnittechnik zu überwinden.

Diese Straßburger Entwicklung gibt Veranlassung, das Verhältnis von Kupferstich und Holzschnitt überhaupt zu erörtern. Denn man fragt sich, warum die Buchillustration nicht überhaupt von dem künstlerisch und technisch so viel weiter entwickelten Kupferstich Gebrauch machte und warum erst das 16. Jahrhundert die Holzschnittillustration allgemein durch den Kupferstich ersetzte. Die äußeren Gründe seien zuerst angeführt. Das sind nämlich Gründe der Billigkeit. Abgesehen davon, daß der Kupferstecher an und für sich künstlerisch höher bewertet wurde und für seine feinere und schwierigere Kunst auch entsprechend höher bezahlt wurde, brachte auch das Druckverfahren verteuernde Komplikationen mit sich. Während der Holzstock der Druckerpresse einfach eingefügt werden konnte und so Text und Illustration gemeinsam gedruckt werden konnte, verlangte der Kupferstich eine besondere Kupferstichpresse und machte also ein doppeltes Druckverfahren nötig. Die ersten Versuche, den Kupferstich zur Buchillustration heranzuziehen — in dem 1476 bei dem Brügger Drucker Colard Mansion erschienenen Boccaccio — helfen sich, indem sie die separat gedruckten Kupferstiche in die Bücher nur einkleben.

Wichtiger sind wohl die inneren Gründe. Der Kupferstich hatte eine ganz andere Vergangenheit als der Holzschnitt. Er war seiner ganzen Herkunft nach aristokratisch. In der Werkstatt der Goldschmiede erwachsen, behielt er immer diesen Luxuscharakter. Zu einem handwerkerlichen Notbehelfsmittel wie der frühe Holzschnitt ist er nie hinabgesunken. Die Geschichte des Kupferstichs ist von seinen Anfängen an Künstlergeschichte. So dem populären Betriebe entfremdet, war dem Kupferstich anderseits der Weg zur Luxus-Buchillustration dadurch versperrt, daß hier die noch aristokratischere Miniaturenmalerei noch herrschte. Erst nachdem diese unzeitgemäße Kunst gänzlich erlöscht war, hielt der Kupferstich seinen siegreichen Einzug in die vornehmere Buchillustration.

Es ist klar, daß alle gesunden Instinkte für das Wesen der Illustration das Irreführende dieser Entwicklung empfanden. Denn so wenig wie der Kupferstich unmittelbar populär sein kann, so wenig kann er gute Illustration sein. Ihn drängt es zur Prezision der Detailwiedergabe, wo die Illustration nach großzügiger sum-

marischer Formbehandlung verlangt. Er will die Wortnuance geben, wo die Illustration nur den Begriff brauchen kann. Er will in seiner differenzierten Technik die Illusion der Dinge geben, wo die Illustration nur nach Andeutung verlangt. Und schließlich: er ist seiner ganzen Natur nach malerisch, während für die illustrative Schlagkraft das Zeichnerische, der Eigenausdruck der Linie nun einmal Lebensbedingung ist. Zum Malerischen drängte den Kupferstich nicht nur die Feinheit seiner Mittel, sondern auch der Umstand, daß er von vornherein in der Hand von Künstlern und, was wichtiger ist, einfarbig gewesen war und so nie wie der Holzschnitt durch das Bewußtsein der späteren Handkolorierung von der Ausbildung seiner malerischen Fähigkeiten zurückgehalten worden war.

Die Einwirkung der Kupferstichtechnik auf die Holzschnittillustration ist nicht eine ausschließlich Straßburger Erscheinung, in Straßburg tritt sie nur am unverhülltesten auf. Warum gerade hier im Elsaß diese Einwirkung eine so große war, erklärt sich einfach dadurch, daß der Kupferstich nirgendwo so blühte, wie in den gesegneten elsässischen Landen. Hier schrieben Künstler, wie der Meister E. S. und Martin Schongauer, der ganzen europäischen Kupferstichentwicklung die Gesetze vor.

Die frühe Straßburger Illustration zeigt nur vereinzelt diese malerische Tendenz, denn sie ist Kunst aus zweiter Hand und von der Ulmer, Augsburger und Kölner Produktion unmittelbar abhängig. Erst Anfang der neunziger Jahre tritt ein Drucker, Johann Grüninger, auf den Platz, der der Straßburger Produktion ein eignes Gesicht gibt. In der unübersehbaren Masse der deutschen Buchillustrationen ist ein Grüningerscher Holzschnitt leicht zu erkennen, denn abgesehen davon, daß Grüninger durch die Kultivierung der Kupferstichmanier ein klares Unterscheidungsmerkmal schuf, isolierte er diesen Stil auf Straßburg auch dadurch, daß er mit der Verleihung seiner Holzstöcke so engherzig war wie kaum ein anderer Drucker. Ebensowenig beanspruchte er allerdings auch von anderen solche damals selbstverständlichen Gefälligkeitsdienste.

Will man über den künstlerischen Wert der Grüningerschen Schnitte summarisch urteilen, so kann man feststellen, daß sie, abgesehen von der technischen und stilistischen Güte, die sie der Erziehung durch den Kupferstich verdanken, keine individuell besonders kräftigen Leistungen darstellen. Ihr Erfindungsreichtum wie ihr kompositionelles Vermögen ist ziemlich gering. Die Begleiterscheinung dieser Mängel war, daß man keinen Anstoß daran

The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
Toronto, Ontario

Abb. 60. Titelblatt zu einer Komödie des Terenz. Die Liebespaare sind durch Striche bezeichnet. Straßburg. Johann Grüninger, 1496

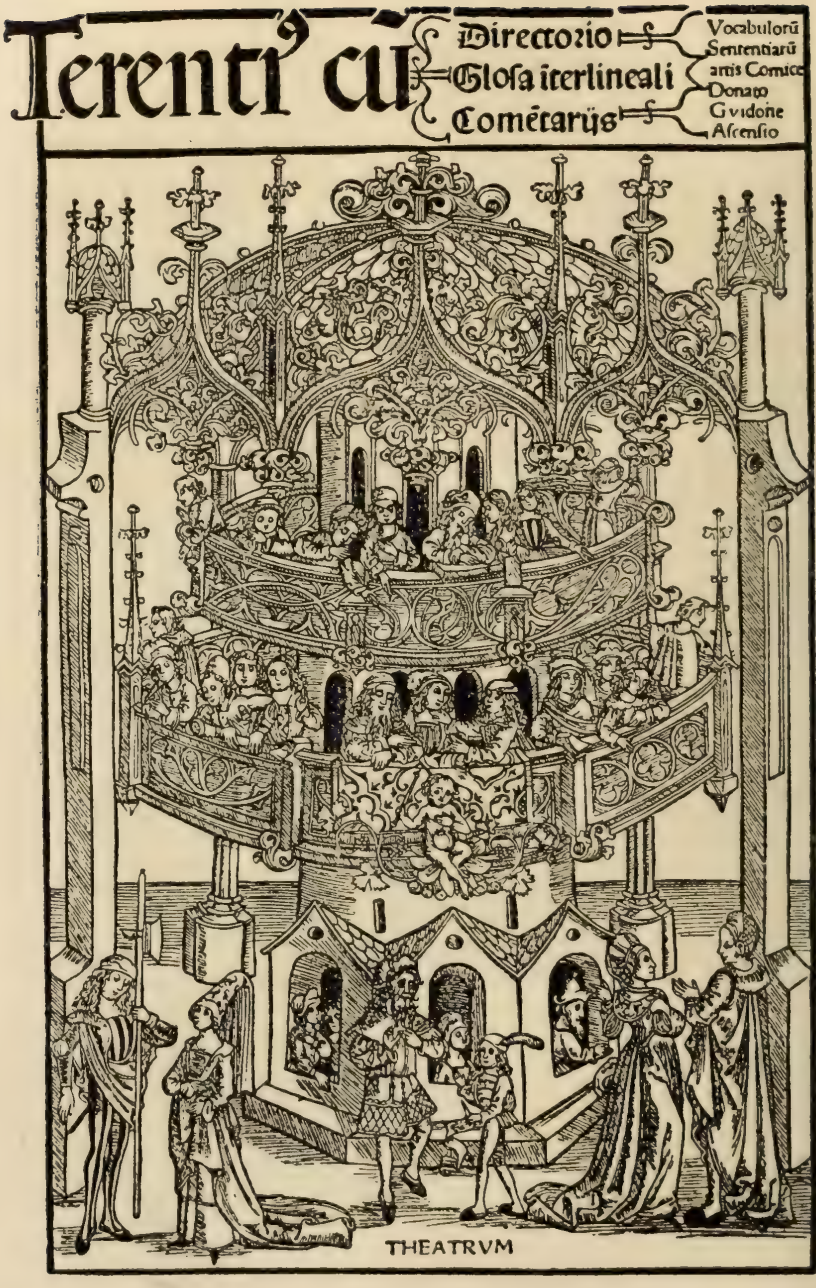

Abb. 61. Theateraufführung. Titelholzschnitt zu Terentius. Straßburg. Johann Grüninger, 1496

Abb. 62. Universitätslehrer beim Unterricht, umgeben von sechs Studenten. Aus Brunschwig: Liber de arte destilandi de simplicibus, des Buch der rechten Kunst zu destillieren die eintzigen ding. Straßburg. Johann Grüninger, 1500

nahm, die Herstellungskosten des einzelnen Holzschnitts dadurch zu vermindern, daß man ihn nur zum Teil neu entwarf und ihn im übrigen durch Anstückelung von immer wiederkehrenden architektonischen, landschaftlichen oder figürlichen Staffageteilen mehr oder minder geschickt zu einem geschlossenen Bilde ergänzte. Also statt einheitlicher künstlerischer Konzeption ein mechanisches, mosaikartiges Kombinieren.

Aus der reichen und mannigfaltigen Produktion des Grüninger-

Abb. 63. Die Fama. Aus Sebastian Brants Ausgabe des Virgil. Straßburg. Johann Grüninger, 1502

schen Ateliers greifen wir zuerst die Terenzausgabe von 1496 heraus, wo die Mosaikmanier so weit geht, daß nicht nur die Staffage, sondern die Szene selbst, resp. die agierenden Persönlichkeiten aus Einzel-Holzstöcken zusammengesetzt werden. Ein fester Personenvorrat ist in Einzelstöcken vorhanden, und mit dem wird nun kompilatorisch gearbeitet. Der Sinn der Handlung kann auf diese Weise natürlich nicht zum prägnanten Ausdruck kommen. In illustrativer Hinsicht haben wir also Stümpereien vor uns. Dafür ist an Spruchbändern, die den Namen der betreffenden Figuranten tragen, kein Mangel, und zum Überfluß sind die Liebespaare teilweise noch durch Striche verbunden. Wir bilden aus einer kolorierten Ausgabe das Titelblatt zum „Ennuch" ab, der wie ein Personenverzeichnis alle Figuren des Stückes auf der Fläche vereinigt und die Liebesverwicklungen zwischen ihnen in jener naiven Strichmanier veranschaulicht (Abb. 60). Wegen seiner inhaltlichen Merkwürdigkeit bringen wir

Abb. 64. Titelbild zu den Georgicis. Aus Sebastian Brants Ausgabe des Virgil. Straßburg. Johann Grüninger, 1502

noch das Titelblatt zur ganzen Ausgabe. Es stellt den Innenraum eines Phantasietheaters dar, und es ist bezeichnend für die innere Stilverwandtschaft zwischen Spätgotik und Barock, wie hier mit den reichen Mitteln spätgotischer Formphantasie schon ganz der Eindruck eines Prunktheaters der Barockzeit erreicht wird. Einen merkwürdigen Gegensatz dazu bildet die Darstellung der primitiven Bühne im Vordergrund (Abb. 61). Aus dem Buch des Straßburger

Abb. 65. Titelbild zur Aeneis. Aus Sebastian Brants Ausgabe des Virgil. Straßburg. Johann Grüninger, 1502

Abb. 66. Die Griechen steigen in das hölzerne Pferd bei der Belagerung Trojas. Aus Sebastian Brants Ausgabe des Virgil. Straßburg. Joh. Grüninger, 1502.

Stadtarztes Hieronymus Brunschwig, der seine für die Geschichte der Medizin so wichtigen Werke bei Grüninger erscheinen ließ, bringen wir die interessante Abbildung eines Universitätskollegs (Abb. 62). Die unholzschnittgemäße malerische Wirkung der Grüningerschen Werkstatt, der mit der feinsten Nuancierung der Schraffierung erreichte starke Kontrast der Licht- und Schattenpartien, mit ausgesprochenem Übergewicht der letzteren, wird durch dieses Beispiel genügend veranschaulicht.

Den Höhepunkt der Grüningerschen Tätigkeit bildet die Illustrierung der von Seb. Brant besorgten Vergil-Ausgabe. Hier tritt der malerische Stil schon kultiviert auf, d. h. seine starken Licht- und Schatteneffekte sind hier zu einem schönen gleichmäßigen Gesamtton gebändigt. Als Zeitdokument ist das Buch äußerst interessant. Denn da Brant selbst mit Aufbietung all seines archäologischen Wissens die inhaltlichen Direktiven für die Illustration gab, so erhalten wir hier eine Vorstellung davon, wie sich das Altertum im Kopfe eines frühen nordischen Humanisten spiegelte. Diese Auseinandersetzung von nordischer Phantastik mit archäologischem Buchwissen ist oft nicht ohne Größe. Ich glaube kaum, daß einer die machtvoll konzipierte Figur der Fama (Abb. 63) aus der Äneis einmal vergißt, wenn er sie gesehen hat. Neben dieser Größe der Konzeption finden wir in diesen Illustrationen eine dem Holzschnitt sonst fremde Anmut und Eleganz der Darstellung, die natürlich auch der Erziehung durch die preziöse Kupferstichkunst der Schongauerschen Schule zu verdanken war. Ohne auf die umständliche archäologische Interpretation der Darstellungen einzugehen, bringen wir nur einige weitere Musterbeispiele aus dieser Straßburger Prachtpublikation, die die Gesamthaltung dieses besten Grüningerschen Stils genügend repräsentieren (Abb. 64, 65 u. 66). Was sonst um diese Zeit in Straßburg geschaffen wurde — in den Offizinen von Kistler, Hupfuff, Knoblouch und Schott — das übergehen wir, weil es entwicklungsgeschichtlich nicht so bedeutsam ist. Nur so viel sei gesagt, daß diese Gruppe in sicherem illustrativen Instinkt von der volkstümlichen und holzschnittgemäßen Art des Holzschnitts nicht abging. Gegenüber dieser volkstümlichen Richtung steht die Grüningersche Art wie ein humanistisches Experiment da.

Lübeck. Diese alte Hansastadt hat sich in der Geschichte der deutschen Buchillustration einen ganz hervorragenden Platz gesichert durch die Tätigkeit des großen unbekannten Künstlers, dem wir die Illustrationen zur Lübecker Bibel verdanken, die 1494 bei Stephan

Arndes erschien. Es ist, genau genommen, hier das erstemal, daß uns eine ganz große und starke Persönlichkeit als Illustrator begegnet. Seine Bilder sind der elementare Kraftausdruck eines stolzen und starken Temperaments. Er ist uns merkwürdigerweise ein Unbekannter geblieben. Man hat ihn zwar neuerdings mit dem Lübecker Maler Bernt Notke identifizieren wollen, mit dem er jedenfalls das trotzige und gewalttätige Temperament teilte, dessen beglaubigte Arbeiten sich aber in mancher Hinsicht von denen des Bibelillustrators zu unterscheiden scheinen.

Wir kennen von dem Unbekannten noch verschiedene andere Illustrationswerke, besonders einen tief eindrucksvollen Totentanzdruck, aber sein Glanzwerk ist doch die Bibel. Originalarbeiten im strengsten Sinne sind diese Bibelillustrationen wohl nicht; es ist vielmehr anzunehmen, daß ihr Bilderkreis in derselben Sphäre niederländisch-burgundischer Kunst verwurzelt ist wie die Kölner Bibel. Aber diese Abhängigkeit von einer bestimmten Tradition liegt nur an der Oberfläche; das was den Bildern ihren künstlerischen Charakter gibt, ist aus dem Künstler selbst zu erklären. Ja, es gibt außer den Dürerschen Arbeiten keine Holzschnitte im 15. Jahrhundert, aus denen uns eine so eindringliche und festumrissene Persönlichkeit entgegenspricht. Man hat mit der Annahme gespielt, daß der Künstler kein Einheimischer gewesen und nur vorübergehend in Lübeck tätig gewesen sei, aber der ganze Charakter seiner Persönlichkeit resp. seiner Kunst trägt so ausgesprochene niederdeutsche Färbung, daß sich alles gegen die Annahme einer bloßen Einwanderung sträubt. Sollte jene Annahme trotzdem richtig sein, so kann es nur ein Schweizer gewesen sein, der sich aus einer inneren Temperamentsverwandtschaft heraus so in die niederdeutsche Atmosphäre eingelebt hat.

Es gibt nichts Kleines und Kleinliches auf den Bildern unseres Unbekannten, alles ist groß gesehen, alles ist von einer selbstverständlichen Monumentalität. Man spürt die Nähe des Meeres, seine Epik und seine Dramatik, die verhaltene Kraft seines im großen Rhythmus gebändigten Wellenschlags und die jäh und plötzlich sich aufbäumende Wildheit seiner Brandungen. Der große Atemzug des Meeres scheint in die Bilder eingedrungen: wir atmen auf, wenn wir aus der engen und zerstückelten Darstellungswelt der bisherigen Illustration plötzlich in diese erhabene Weite treten. Nicht nur die innere Weite und Größe der Auffassung ist gemeint, sondern auch die äußere Raumweite, die uns umfängt. So sehr

Abb. 67. Jakobs Traum. Aus der Lübecker Bibel. Lübeck. Stephan Arndes, 1494

Abb. 68. Aarons Begräbnis. Aus der Lübecker Bibel. Lübeck. Stephan Arndes, 1494

Abb. 69. Die Juden mit der Bundeslade vor den Mauern Jerichos. Aus der Lübecker Bibel. Lübeck. Stephan Arndes, 1494

Abb. 70. Die Tochter Jephthas zieht ihrem siegreichen Vater entgegen, der geschworen hat, den Ersten, der ihm am Stadttor begegnet, den Göttern zu opfern. Aus der Lübecker Bibel. Lübeck. Stephan Arndes, 1494

Abb. 71. David wird gesalbt. Aus der Lübecker Bibel. Lübeck. Stephan Arndes, 1494

sich die Figuren gegen den Raum behaupten, so wenig werden sie von ihm beengt, sie atmen frei in der großen Luft, die sie umgibt und die für sie Lebensbedingung ist. Wenn man überhaupt in diesen Zeiten schon von einem Gefühl für die Luftperspektive sprechen kann, so kündigt es sich bei dem Lübecker Bibelillustrator an. Seine weiten Hintergründe haben nichts zu tun mit der spielerischen Vedutenfreudigkeit der Holländer oder etwa Albrecht Altdorfers, sie sind aus einem natürlichen Gefühl für elementare Weite und Großzügigkeit entstanden, sie sind das natürliche Raumelement für die breite und großzügige Epik seiner Darstellung.

Der große Wirklichkeitssinn, der sich in diesem Bedürfnis nach natürlicher Raumwahrheit äußert, geht durch seine ganze Gestaltungswelt. Doch ist der Realismus bei ihm immer nur Voraussetzung, nicht Ziel. Bei aller Wirklichkeitsschwere leben seine Gestalten doch in einer besonderen Welt, die ihre Größe von der Größe des Künstlers empfing. Seine Figuren mit ihrer herben Männlichkeit, ihrem trotzigen Selbstbewußtsein, ihrer gedrungenen körperlichen Kraft und ihrer stahlharten geistigen Energie: sie gehören wie die Gestalten Michelangelos einem Geschlecht von des Künstlers eignen Gnaden an.

Großzügig ist auch die Komposition; der Sinn für das Große und Wesentliche macht den unbekannten Meister zum geborenen Illustrator. Mit energischem Griff rückt er die Personen zurecht, bis sie in prägnanter Klarheit den Handlungsinhalt illustrieren. Er spitzt die Handlung nicht zur Pointe zu, aber er schafft sie in einem Guß, er bleibt auch der dramatischen Handlung gegenüber Epiker. Mit diesem Sinn für die Klarheit der inneren Komposition verbindet sich ein so ausgesprochener Sinn für klare und wohlabgewogene äußere Komposition, daß man ihn nur durch italienische Einwirkungen erklären zu können glaubte. Ich habe allerdings das Gefühl, daß diese Größe und Klarheit der Komposition bei unserem großzügigen Meister etwas ganz Natürliches ist und daß das Gefühl für große Rhythmik durch die Nähe des Meeres stärker entwickelt werden kann, als durch das Vorbild italienischer Kupferstiche.

Es ist charakteristisch für den starken Eindruck dieser Künstlerpersönlichkeit, daß die Frage nach der Technik ihm gegenüber zuletzt laut wird. Er ist ein technischer Könner ersten Ranges; seiner ganzen Natur nach auf das Massige und die Gesamtheit der Erscheinung gerichtet, ist er mehr malerisch als zeichnerisch ge-

sinnt. Trotzdem ist sein Strich markig und eindringlich, und nie verliert er sich in malerischer Unbestimmtheit. Sein Stil ist nicht zeichnerisch genug, um ganz holzschnittgemäß zu sein, aber auch von der kleinlichen Tonnuancierung und Detailakribie des Kupferstichs ist er weit entfernt. Seine eigentliche Herkunft ist vielmehr die leichtflüssige und summarisch skizzierende Manier malerischer Federzeichnungen.

Einige Abbildungen sollen den Charakter dieser Illustrationen veranschaulichen. Zuerst Jakobs Traum, wo der große epische Ernst seiner Erzählungskunst zur Idylle gedämpft erscheint. (Abb. 67). Prachtvoll in seinem düstern Ernst ist Aarons Begräbnis (Abb. 68). Die Figur am linken Bildrand, die so trotzig und verächtlich aus dem Bild herausschaut, trägt so ausgesprochenen Porträtcharakter, daß man geneigt ist, in ihr ein Selbstporträt zu sehen. — Bei der „Zerstörung Jerichos" ist der Künstler in seinem eigentlichen Element. Wie prachtvoll arbeitet er den Rhythmus der Krieger heraus, die mit der Bundeslade auf den Schultern und von Posaunenbläsern begleitet um die Stadt herumziehen. Der Name Hodler kommt einem unwillkürlich auf die Lippen, wenn man den schweren gedrungenen Landsknechtsschritt der Bundesladenträger sieht (Abb. 69). Eine ebenso prächtige Landsknechtsgruppe findet sich auf der Darstellung von des siegreichen Jephthas Begegnung mit seiner Tochter, die ihm mit jubelndem Spiel vor der Stadt entgegentritt, ohne zu wissen, daß er Gott zum Dankesopfer den versprochen hatte, der ihm zuerst entgegentreten würde. Verzweifelt zieht er sein Schwert und zerreißt sein Gewand (Abb. 70). Die „Salbung Davids durch Samuel", eine Darstellung, die den Monumentalstil des Lübecker Unbekannten in drastischer Prägung zeigt, mag diese Beispielreihe beschließen (Abb. 71).

Der Entwicklungshöhepunkt.

Schon die Kunst des Lübecker Meisters mußten wir in erster Linie als Persönlichkeitsdokument würdigen. Für die Blütezeit der Illustrationskunst trifft das noch mehr zu. Sie verlangt direkt eine künstlermonographische Darstellung. Mit der summarischen Betrachtung ist es hier nicht mehr getan. Wir haben die gleichsam anonyme Entwicklung bis zu dem Punkte geführt, wo sie von großen Künstlerpersönlichkeiten aufgenommen wird und wo ihre stammartige Entwicklungseinheit sich in persönliche Sondererscheinungen spaltet. Da uns zu einer monographischen Darstellung der Raum fehlt, können wir die weitere Entwicklung nur ganz allgemein, d. h. in einigen ihrer Hauptakzente skizzieren, zumal wir ja hier ein Gebiet betreten, das in einer ganz anderen Weise bekannt und dem Laienpublikum vertrauter ist als die problematische Frühzeit der Entwicklung.

D ü r e r. An der Schwelle der neuen Entwicklung steht Dürer mit seiner „Apokalypse". Ihr Entwicklungswert liegt darin, daß Neuzeit und Mittelalter, renaissancegemäße Darstellungskunst und gotische Ausdruckskunst sich hier noch einmal so innig durchdringen und zur Einheit werden, wie in keinem anderen Werk Dürers, wie in keinem anderen Werk der Zeit überhaupt. Und für ihren Wert als Illustration entscheidet die Tatsache besonders, daß bei dieser Durchdringung das gotische Element ein sicheres Übergewicht behält. Wohl ist die Formenwelt eine neue, wohl spricht der Körper mit seinen Gelenken und Organen, mit seiner gespannten Innervation hier zu uns wie nie zuvor, wohl ist dieses Körperliche mit einer bisher unerhörten Plastik herausgearbeitet; aber das alles bleibt sekundär und fügt sich dem Wichtigeren, dem Eigenausdruck des Linienwerks. Alles abstrakte lineare Ausdrucksvermögen scheint hier noch einmal in einer großen Künstlerhand konzentriert zu sein. In ihrem vehementen Linienausdruck und erst in zweiter Reihe in ihrem Darstellungsinhalt liegt der Sinn dieser

Bilder. Wir brauchen nur ein Blatt auf den Kopf zu stellen, so daß alle Inhaltsanknüpfungsmöglichkeiten versagen: sie behalten ihren Sinn. Aus ihrem Lineament, aus ihrem Kampf von Licht und Finsternis zuckt uns gleich die ganze visionäre grelle Phantastik und die gewitterschwangere Atmosphäre der Apokalypse entgegen. Wie ein Sturm braust es durch das Lineament, und die Form scheint fast zufällig unter dem sinnlos aufgeregten Emporzüngeln der Linie zu entstehen. Nie ist der Linie eine stärkere geistige Ausdrucksgewalt und Suggestionskraft abgerungen worden, als in diesem Sturm- und Drangwerk des größten Gotikers. Man hat das Gefühl, als ob er seinen ganzen drängenden Reichtum an linearem Ausdrucks vermögen hier wie in einer Orgie entladen habe, um als ein Beruhigter und Befreiter an die neuen Darstellungsaufgaben heranzugehen, zu denen ihn der Geist der Zeit und seine eigne ungenügsame Problematik trieb.

Die Frage, ob Dürer ein großer Illustrator gewesen sei, ist nach dem Gesagten eigentlich überflüssig. Es sei eingeräumt, daß er die elementaren Gesetze der Illustration außer acht läßt, daß ihm die einleuchtende und allgemeinverständliche Klarheit der Formulierung fehlt und daß er eine zu große Persönlichkeit war, um wie der geborene Illustrator nur nach dem Diktat des allgemeinen Bedürfnisses zu schreiben. Aber diesen Gegensatz zwischen Allgemeinheit und Individualität überbrückt er eben durch die Suggestionskraft seiner stilistisch und inhaltlich gleich überzeugenden Vision; er überbrückt ihn dadurch, daß er das Publikum wie mit eisernen Klammern in seine visionäre Anschauung hineinzwingt, bis jenem der Zwang zur Selbstverständlichkeit wird und es da sich selbst zu genießen glaubt, wo es doch nur Dürer genießt.

Für eine eingehende Analyse dieser durch und durch persönlichen Kunst ist hier, wie gesagt, nicht der Platz. Worte können auch der unmittelbaren Schlagkraft der Abbildungen (Abb. 72, 73 u. 74) nicht viel hinzufügen.

In dem „Marienleben", das wenige Jahre nach der Apokalypse entstand, aber erst 1511 erschien (Abb. 75, 76 u. 77) ist Dürer schon ganz ein Beruhigter. Aller gotischer Überschwang, alles heroische Pathos ist verrauscht. Die Kleinwelt der „deutschen Renaissance" herrscht. Alles ist ins Bürgerliche und Normale hinübergezogen. Dem Darstellungsinhalt wie dem Stil fehlt jede erschütternde visionäre Größe. Aus dem Pathetiker ist ein liebenswürdiger, idyllisch angelegter Erzähler geworden, und die Offenbarungskraft des

Abb. 72. Gesicht vom Weltuntergange. Aus Albrecht Dürer: Die heimlich Offenbarung Johannis. Nürnberg, 1498

Abb. 73. Der siebenhäuptige Drache und das Tier mit den Lammeshörnern. Aus Albrecht Dürer: Die heimlich Offenbarung Johannis. Nürnberg, 1498

Abb. 74. Lobgesang der Auserwählten im Himmel. Aus Albrecht Dürer: Die heimlich Offenbarung Johannis. Nürnberg, 1498

Abb. 75. Die Heimsuchung. Aus Albrecht Dürer: Das Leben der Jungfrau Maria. Nürnberg, 1511

Abb. 76. Die Geburt der Maria. Aus Albrecht Dürer: Das Leben der Jungfrau Maria. Nürnberg, 1511

Abb. 77. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Aus Albrecht Dürer: Das Leben der Jungfrau Maria. Nürnberg, 1511

Abb. 78. Die Fußwaschung. Aus Albrecht Dürers sog. Kleiner Passion. Nürnberg, 1511

vorher so groß behandelten Linienwerks ist zu einer innigen und zierlichen Feinstrichelei abgeflaut. Dies mikrokosmische Welterfassen war übriggeblieben, nachdem das abstrakte nordische Ausdrucksvermögen durch die organische Darstellungswelt der italienischen Renaissance hindurchgegangen war. Das makrokosmische Empfinden der Gotik hatte man aufgegeben, ohne den Preis dieser Aufgabe, das makrokosmische Empfinden der italienischen Renaissance, erreichen zu können.

Abb. 79. Die Kreuzigung. Aus Albrecht Dürers sog. Kleiner Passion. Nürnberg, 1511

Der intime Reichtum des „Marienlebens" ist unerschöpflich. Der Illustrator ist zu einem unermüdlichen Geschichtenerzähler geworden, dem das Publikum wie aufhorchende Kinder lauscht. Die Linie hat allen Eigenausdruck verloren, sie ist zur gefügigen Dienerin der Formdarstellung geworden. Wie nach dem großen Sturm dann und wann noch mal ein leiser Windhauch durch die Blätter geht, so brodelt nur hier und da noch einmal das sachlich gewordene Lineament zu einem kleinen eigenwilligen Gekräusel auf.

Mit dem Gefühl für Größe, das dem reifen Dürer wieder erwuchs, kam auch wieder das Gefühl für das Holzschnittgemäße. Die „kleine Passion", die im gleichen Jahr wie das Marienleben erschien, aber später als jenes entstanden war, zeigt an Stelle der intim-preziösen Kleinmalerei wieder einen klarlinigen und energischen Stil, der auch in Hinsicht auf die Licht- und Schattenwirkung ein gesundes kräftiges Wirkungsmaß nicht überschreitet. Auch als Erzähler ist Dürer hier einfach und groß. Von dem Allzuvielen und Vielerlei sieht er ab, er will nicht durch verwirrenden Reichtum, sondern durch einleuchtende Klarheit wirken. Der Geschichtenerzähler reckt sich wieder zu epischer Größe und Einfachheit auf. Das Individuelle, das in der Apokalypse so selbstherrlich auftrat, ist hier durch das Gefühl für das Allgemeingültige gebändigt (Abb. 78 u. 79).

Die Federzeichnungen, mit denen Dürer den Rand von Kaiser Maximilians Gebetbuch mehr schmückte als illustrierte, lassen wir hier beiseite, weil sie unter ganz besonderen Umständen und zu ganz besonderen Zwecken geschaffen wurden und ihrem ganzen Charakter nach aus der Entwicklungsreihe, die wir bis hierhin verfolgt haben, herausfallen.

Die Epigonen Dürers. Was eben von dem Stil des Marienlebens gesagt wurde, daß hier der Einfluß südlicher Anschauung und südlicher Formenwelt die charaktervolle Größe der gotischen Vergangenheit verdrängt habe und an ihre Stelle eine mikrokosmische Schönheit gesetzt habe, in der das große südliche Harmoniegefühl zu einem kleinen dekorativen Geschick abgeflaut war, das gilt für all die Vielen, die nun in Dürers Stil, aber nicht in Dürers Geist illustrierten. Der illustrative Instinkt hat alle Kraft eingebüßt; statt der Illustration sehen wir ein Buchschmuckvermögen, das mit Bildern arbeitet. Nicht im Illustrativen, sondern im Dekorativen liegt nun der eigentliche Wert dieser Produkte. Die Entwicklung verliert alle Tiefe, sie geht ins Breite. Ein Hochstand technischen Könnens ist erreicht, der zur Routine wird, weil ihm die großen Ziele fehlen. Nur hier und da durchbricht eine Persönlichkeit von eigner Färbung den Rahmen dieses geschmackvollen, aber unpersönlichen Durchschnittkönnens.

Als die Glanzleistung dieses hoch kultivierten Epigonentums müssen wir die Illustrationen zu den großen Prachtbüchern betrachten, die Kaiser Maximilian zu seinem und seines Hauses Ruhm entstehen ließ und die schon ihrer ganzen Anlage nach die Zwitter-

Abb. 80. Die jungen Eheleute lernen einer des anderen Sprache. Aus Hans Burgkmair: Der Weißkunig

haftigkeit und Problematik der sog. deutschen Renaissance so deutlich spiegeln. Romantische Phantasterei verbindet sich hier mit humanistischer Akribie, alte ritterliche Epik mit neuem historischen Wirklichkeitssinn, und beidem fehlt der große Zug. Im „Theuerdank" sollte in allegorischer Weise die Hochzeitsfahrt des Kaisers nach Burgund, im „Weißkunig" das Leben Kaiser Friedrichs III., des alten Weißkunigs und die Jugend Maximilians, des jungen Weißkunigs, im „Freydal" schließlich Maximilians ritterliche Taten erzählt werden. Fertig wurde nur der „Theuerdank", der in Nürnberg von dem

Abb. 81. Spiele des jungen Weißkunig. Aus Hans Burgkmair: Der Weißkunig

Augsburger Drucker Schönsperger gedruckt wurde und 1517 erschien. Der „Weißkunig" blieb unvollendet liegen und wurde erst im 18. Jahrhundert unter Benutzung der unversehrt vorgefundenen alten Holzstöcke gedruckt. Der „Freydal" wurde sogar erst 1881 durch eine Prachtausgabe der Vergessenheit entrissen, ohne daß seine Kostüm- und Ausstattungsbilder mehr als kulturhistorisches Interesse erregen konnten. Etwas anderes ist es mit den Illustrationen zum „Theuerdank" und „Weißkunig", an denen die besten der Dürerepigonen, wie Burgkmair Schäuffelein, Leonhard Beck

Abb. 82. Werbung Weißkunigs um die Tochter des Königs von Portugal. Aus Hans Burgkmair: Der Weißkunig

und Hans Springinklee mitarbeiteten. Burgkmair ist der künstlerisch Stärkste. Sein ganzes Wesen ist aufs Pompöse gerichtet; der schwere Prunk venetianischer Formenwelt hat es ihm angetan. Ein früher Barockschwung lebt in ihm und gibt seiner dekorativen Art etwas ungemein Festliches. Das gilt besonders für die satte malerische Pracht seiner Schnitte. Wir bringen als Beispiel die entzückende und prunkhafte Szene aus dem „Weißkunig", wie die jungen fürstlichen Eheleute in üppigem Parke sitzend einander in ihrer Sprache unterrichten (Abb. 80). Das ist keine geniale Illu-

Abb. 83. Unfalo, der böse Geist, im Doktormantel und Doktorhut, lockt Theuerdank über eine von ihm schadhaft gemachte Treppe. Theuerdank gelingt es, sie unbeschadet zu überschreiten. Aus dem Theuerdank. Holzschnitt von Hans Leonhard Schäuffelein. Nürnberg. Hans Schönsperger, 1517

stration, aber pompöse Theaterkunst. Die Note, die von der üppigen italienischen Ornamentik des Zierwerks angeschlagen wird, geht durch das ganze Bild. Nur die Sinne genießen diese glänzenden Ausstattungsstücke, Geist und Seele bleiben kalt. Etwas Absichtliches und Theatermäßig-Gestelltes liegt auch über den vielen Genreszenen, wie z. B. dem Holzschnitt, der die Spiele des jungen Weißkunigs schildert (Abb. 81). Man glaubt die Fröhlichkeit des Bildes

Wie der Edel Tewrdanneck durch die gröss eines Segels ein groß not laid daruon Er sich vnd die andern durch vnerschrockenlichait erlediget.

Abb. 84. Theuerdank läßt das auf den böswilligen Rat Unfalos angebrachte zu große Segel bei einem großen Sturm abschneiden. Aus dem Theuerdank. Holzschnitt von Hans Leonhard Schäuffelein. Nürnberg. Hans Schönsperger, 1517

Abb. 85. Auf den Rat Unfalos bringt ein Bauer das Pferd Theuerdanks an gefährlicher Stelle zum Scheuen. Aus dem Theuerdank. Holzschnitt von Hans Leonhard Schäuffelein. Nürnberg, Hans Schönsperger, 1517

nicht und genießt nur seine dekorative Pracht. Wie ein prächtiger Theateraufzug ist auch die Werbung des Weißkunigs um die Tochter des Königs von Portugal dargestellt (Abb. 82). Alles Technische ist natürlich meisterhaft. In der Geschichte der Holzschnittkunst spielen diese Bilder eine rühmlichere Rolle als in der Geschichte der Illustration.

Schäuffeleins Erzählungsstil ist lebendiger und leichter. Mit seinem Gefühl für die Idylle ist er weniger Theaternatur als Burgkmair. Statt der schweren Pracht der Burgkmairschen Bilder zeigt

Abb. 86. Der blaue König macht dem weißen seine Untertanen abspenstig. Hans Leonard Schäuffelin. Aus dem Weißkunig

er eine prickelnde Unruhe in der Formen- und insbesondere in der Licht- und Schattengebung, die neben dem Barock Burgkmairs wie graziöses Rokoko wirkt. Seine lebhafte, wenn auch nicht tiefgehende Erzählungsgabe läßt ihn gerade im „Theuerdank" als Illustrator sympathisch erscheinen (Abb. 83, 84, 85 u. 86).

Das Bild, das wir von Burgkmairs und Schäuffeleins illustrativem Können aus diesen höfischen Prachtwerken gewinnen, müssen wir noch ergänzen durch einige Beispiele aus ihrer sonstigen reichen Illustrationstätigkeit. Von Burgkmair bringen wir noch zwei Bilder aus seiner Apokalypse, die durch ihren weltenfernen Abstand von den Dürerschen Visionen am klarsten zeigen, wie dieses dekorative Geschick der deutschen Renaissance bezahlt werden mußte mit

Abb 87. Die apokalyptischen Reiter. Aus Hans Burgkmair: Das Neue Testament. Augsburg. Silvan Othmar, 1523

Abb. 88. Die babylonische Hure. Aus Hans Burgkmair: Das Neue Testament. Augsburg. Silvan Othmar, 1523

Abb. 89. Hans Leonhard Schäuffelein. Aus Lieblich auch Kurtzweylig gedichte Lutii Apuleij von einem goldenen Esel. Augsburg. Alexander Weißenborn, 1538

Abb. 90. Hans Weiditz. Aus Lieblich auch Kurtzweylig gedichte Lutii Apuleij von einem goldenen Esel. Augsburg. Alexander Weißenborn, 1538

dem Versiegen jeder großen Anschauungskraft. Von dem großen Sturm der Dürerschen Bilder ist nur ein barokes, dekoratives Wellengekräusel geblieben (Abb. 87 u. 88).

Schäuffeleins natürlichere Erzählungsbegabung kommt besonders in seinen späteren Arbeiten zur Geltung, wo er sich von der höfischen Art und der dekorativen Mode emanzipiert hat. Charakteristisch für dieses beste Stadium seiner Entwicklung sind die Illustrationen zu dem „Goldenen Esel" des Apulejus, wo er in einem vereinfachten Stil und ohne alle archäologischen Prätentionen naiv seinen Einfällen folgt und auf diese Weise zuerst wieder volkstümliche Illustrationen schafft (Abb. 89).

Ein Teil der Illustrationen zu dem „Goldenen Esel" (Abb. 90) stammt von einem Meister, den man früher mit Burgkmair identifizierte, dann nach seinem Hauptwerk den Meister des Petrarka nannte, bis ihn die Forschung neuerdings als den Straßburger Zeichner Hans Weiditz erkannte. Er beschenkt die nun reich entwickelte Augsburger Produktion mit einer Menge von erfolgreichen Büchern, kehrt dann nach Straßburg zurück und liefert dort für die Schottsche Druckoffizin wichtige Arbeiten.

Seinen frischen Stil lernen wir am besten aus seinem Hauptwerk, den Illustrationen zu Petrarkas „Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwertigen". Dieses später kurz „Glücksbuch" oder „Trostspiegel" genannte Werk ist gleichsam eine Beispielsammlung von allen angenehmen und schlimmen Dingen, die dem Menschen widerfahren können. Etwas wie Märchenstimmung liegt über all diesen Bildern. Wir fühlen uns wieder ganz in nordischer Atmosphäre. Das vornehm-malerische italienische Getue ist ganz verschwunden. Der Stil ist von rein zeichnerischer Frische und Eigenwilligkeit, die Erfindung von echt nordischer krauser Phantastik. Ein origineller Fabulierer erzählt hier, dem das Übernatürliche und Märchenhafte die natürliche Atmosphäre ist, der dabei aber nie einer falschen Idealität zuliebe den festen Boden eines urwüchsigen Realisten unter den Füßen verliert. Aus einer breiten behaglichen Wirklichkeitsfreude heraus wächst die Märchenhaftigkeit dieser Bilder. Ist es nicht echt nordische Fabulierkunst, in der so das Natürliche märchenhaft und das Märchenhafte natürlich erscheint? Wer kann die alte gute Hexe, die einsam mit ihrem Spinnrocken im Waldesdickicht einhergeht (Abb. 91) oder die skurilen Breughelschen Gestalten, die die Häßlichkeit des Leibes verkörpern sollen (Abb. 92) betrachten, ohne von der Märchenwelt

Abb. 91. Von der Arznei beider Glück. Aus Hans Weiditz: Petrarkas Glücksbuch. Augsburg. Steiner, 1532

Abb. 92. Die Häßlichkeit des Leibes. Aus Hans Weiditz: Petrarkas Glücksbuch. Augsburg. Steiner, 1532

Abb. 93. Aus Hans Weiditz: Tragödie von Calixtus und Melibea. (Ain hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden Menschen). Augsburg. Grimm und Wirsung, 1520

Abb. 94. Der Papst krönt aine Sau. Hans Weiditz. Aus Ciceros Offizien. Augsburg. Steiner, 1531

Schwindts und Richters umfangen zu werden. In dem Bannkreis humanistischer Enge und Erfindungsarmut wirken diese Illustrationen ungemein erfrischend. Sie sind gut als Illustrationen, weil sie wieder ganz volkstümlich sind. Wie entzückend schlicht und überzeugend ist auch die aus dem Spanischen übersetzte „Hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden Menschen, ainem Ritter Calixstus und ainer Edle junckfrawen Melibia genant" erzählt. Unsere Abbildung zeigt den Moment, wo die alte Kupplerin den Liebenden zu seiner Schönen führt (Abb. 93). — Aus der deutschen Ausgabe von Ciceros Offizien, die Weiditz illustrierte, sei noch das starke Schlußbild gezeigt mit der drastischen Darstellung eines Priesters, der einem im Schmutz sich wälzenden Schweine eine Krone aufsetzt. Die Überschrift erklärt den allegorischen Sinn dieser Szene (Abb. 94).

Der Augsburger Produktion stellt sich von allen deutschen Städten um diese Zeit nur Straßburg quantitativ und qualitativ als gleichwertig zur Seite. Neben dem genannten Hans Weiditz und Johannes Wächtlin ist es besonders Hans Baldung Grien, der in die Durchschnittsproduktion einige große Akzente hineinträgt. Zwar sind es in erster Linie Einblattdrucke, in denen er sein ganzes Temperament und sein ganzes Können konzentriert; aber auch in den Buchillustrationen, die er für die Straßburger

Abb. 95. Christus mit Maria Magdalena und Lazarus. Holzschnitt Hans Baldung Griens zu Geiler von Kaiserspergs „Buch Granatapfel". Straßburg. Joh. Grüninger, 1510

Abb. 96. Das VI. Gebot. Hans Baldung Grien. Aus der Auslegung der zehn Gebote. Straßburg. Johann Grüninger, 1516

Offizine lieferte, ist noch genug von dem großen Zug seiner Kunst zu spüren. Er ist durch und durch monumental gesinnt und auf all seinen Darstellungen liegt etwas wie freskenhafte Größe. Hier haben wir wieder einen Künstler vor uns, dem der Holzschnitt mit seiner elementar großzügigen Ausdruckskraft die natürliche Sprache ist. Wie die meisten Künstler dieser Sphäre ist er von dem großen malerischen Pathos Matthias Grünewalds getroffen, und zum erstenmal nach Dürers Apokalypse erleben wir es wieder, daß die malerische Behandlung des Holzschnitts nicht ins Kleinlich-Dekorative verfällt. Es scheint vielmehr, als ob all das unterdrückte gotische Ausdrucksvermögen sich nun in dieser gewaltsamen und tieferregten Helldunkelmalerei entlade. Von diesem Stil der grandiosen Einblattdrucke, der in den Buchillustrationen nur gedämpft auftritt, bringen wir als Beispiel „Christus im Hause des Lazarus" aus des berühmten Straßburger Geiler von Kaisersberg volkstümlichem Predigtbuch „Buch Granatapfel" (Abb. 95) und eine Illustration zum 6. Gebot aus der „Auslegung der zehn Gebote" (Abb. 96).

Abb. 97. Christus mit seinen Jüngern und Lazarus bei Simon zu Gaste. Urs Graf. Aus der Passion Christi. Straßburg. Johann Knobloch, 1506

Abb. 98. Abendmahl und Fußwaschung. Aus Urs Graf: Die Passion Christi. Straßburg. Johann Knobloch, 1506

Abb. 99. Abraham empfängt die Prophezeihung der Engel.
H. Holbein d. Jüngere, Bilder zum alten Testament

Abb. 100. Jakob segnet seine Söhne. H. Holbein d. Jüngere.
Bilder zum alten Testament

Abb. 101. David und Urias. H. Holbein d. J. Bilder zum alten Testament

Abb. 102. Hiob. H. Holbein d. J. Bilder zum alten Testament

Abb. 103. Tod und Mönch

Abb. 104. Der Tod als Küster vor dem Allerheiligsten

Hans Holbein: Totentanz. Lyon. Gebr. Trechsel, 1538

In der elementaren Kraft des Temperaments und in dem natürlichen Zug zum Monumentalen ist Hans Baldung Grien verwandt der Schweizer Formschneider Urs Graf. Nur hat seine große Mache leicht etwas Forciertes, was wir bei Grien nicht finden. Das Natürlich-Kräftige wird bei ihm leicht zu einem Muskelprotzen und Kraftmeiertum. Man hat das Gefühl, daß die Kraft wirklich mehr in den Muskeln als in der Empfindung stecke. Auch bei ihm liegt der Hauptwert in den Einblattdrucken. Die beiden Beispiele seines illustrativen Könnens, die wir bringen (Abb. 97 u. 98) gehören seiner Frühzeit an und imponieren trotz ihrer formalen Ungeschicklichkeiten durch die Größe der Konzeption, die in dem zweiten Bilde, das mit der Kühnheit der perspektivischen Wirkungen unmittelbar an Tintorettos visionäre Raumkonzeptionen erinnert, schon dicht ans Barocke streift.

Diesen in die Illustration verirrten Malern und Pathetikern steht nun in Holbein wieder ein grandioser Zeichner gegenüber, der den großen Schlußpunkt hinter die Entwicklung setzt. Er schafft einen Illustrationsstil von klassischer Reife und Abgeklärtheit. Zum Illustrator prädestiniert ihn seine durch und durch zeichnerische Veranlagung und, mehr noch, sein großer, unbeirrt aufs Sachliche gerichteter Geist. Der gibt der Illustration wieder jene klare Selbstverständlichkeit und allgemeingültige Formulierung, die sie seit der Primitive eingebüßt hatte. Hier schließt sich der Ring der Entwick-

lung: der reifste Könner findet sich, getrieben von dem strengen Geist der Sachlichkeit, zu jener elementaren Gesetzlichkeit der Illustration zurück, die der primitive Illustrator in naiver Selbstverständlichkeit gehandhabt hatte. Er schafft eine Synthese zwischen kultiviertem Können und primitiver Empfindung, die seinen Illustrationen den Charakter klassischer Vorbildlichkeit gibt. Die selbstverständliche Beherrschung der Darstellungsaufgaben wird bei ihm wieder zur bloßen conditio sine qua non der geistigen Ausdruckskraft seiner Bilder. Die Einheit zwischen dem gedruckten Text und der Illustration ist äußerlich und innerlich wieder hergestellt: äußerlich durch die übersichtliche Einfachheit und zeichnerische Prägnanz seiner Bilder, die sich mit dem klaren Typensatz organisch verbindet, innerlich dadurch, daß seine Bilder uns ebenso wie der Text zu einem rein geistigen Erlebnis werden, bei dem die Sinne nur eine Vermittlerrolle spielen. Nie drängt sich körperliche Illusionswirkung störend zwischen dem geistigen Erfassen von Wort und Bild.

Die beiden Werke, die Holbeins klassischen Stil in paradigmatischer Reinheit zeigen, sind seine Illustrationen zu der lateinischen Bibelausgabe von 1538 (Abb. 99, 100, 101, 102) und seine berühmten Holzschnitte zum Totentanz (Abb. 103, 104, 105).

Die Geschichte der Illustration über Holbein hinaus zu verfolgen, hat in diesem Zusammenhang keinen Sinn, und unsere vorwiegend entwicklungsgeschichtliche Betrachtung hat ihren natürlichen Abschluß hier gefunden, wo der Ring der Entwicklung sich wieder in dieser großen Synthese schließt.

Abb. 105. Hans Holbein: Tod und alte Frau

Verzeichnis der Abbildungen

		Seite
1.	Buch der vier Historien. Bamberg	28
2.	Der Ackersmann von Böhmen. Bamberg	31
3.	Ingolds Guldin Spil. Augsburg	34
4.	Historie der Frau Melusine. Augsburg	35
5.	Historie von der Zerstörung Trojas. Augsburg	36
6.	Speculum humanae salvationis. Augsburg	37
7.	Historie von der Kreuzfahrt nach dem heiligen Lande. Augsburg	38
8.	Seelentrost. Augsburg	(Titelblatt.)
9.	Deutscher Kalender 1480. Augsburg	39
10.	„ „ 1480. „	39
11.	Spiegel des menschlichen Lebens. Augsburg. (Ulm)	40
12.	Boccaccio's Buch von den berühmten Frauen. Ulm	41
13.	„ „ „ „ „ „ „	42
14.	„ „ „ „ „ „ „	43
15.	„ „ „ „ „ „ „	(Abbildung auf dem Einband.)
16.	Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesop. Ulm	45
17.	„ „ „ „ „ „ „ „	46
18.	„ „ „ „ „ „ „ „	47
19.	„ „ „ „ „ „ „ „	47
20.	„ „ „ „ „ „ „ „	48
21.	„ „ „ „ „ „ „ „	48
22.	Buch der Weisheit der alten Meister. Ulm	51
23.	Lirar's Chronik von Schwaben. Ulm	52
24.	Eunuch des Terenz. Ulm	56
25.	„ „ „ „	57
26.	„ „ „ „	58
27.	Cölner Bibel cr. 1479	60
28.	„ „ 1479	61
29.	„ „ 1479	62
30.	Nürnberger Bibel. 1483	63
31.	Kölner Chronik. 1499	64
32.	„ „ 1499	64
33.	Erhart Reuwich. Wallfahrt nach dem heiligen Grabe. Mainz	67
34.	„ „ „ „ „ „ „ „	68
35.	„ „ „ „ „ „ „ „	69
36.	Hortus sanitatis. Mainz	70
37.	Schatzbehalter. Nürnberg	73
38.	„ „	75
39.	„ „	76
40.	„ „	77

Seite

41. Schedels Weltchronik. Nürnberg 78
42. „ „ „ 79
43. „ „ „ 79
44. „ „ „ 80
45. Ritter von Turn. Basel 81
46. „ „ „ „ 82
47. „ „ „ „ 83
48. „ „ „ „ 84
49. „ „ „ „ 85
50. „ „ „ „ 86
51. „ „ „ „ 87
52. „ „ „ „ 88
53. Vorzeichnung zu einer Terenzausgabe. Basel. Museum 89
54. Sebastian Brants Narrenschiff. Basel 92
55. „ „ „ „ 93
56. „ „ „ „ 94
57. „ „ „ „ 95
58. „ „ „ „ 96
59. „ „ „ „ 97
60. Terenz. Straßburg 101
61. „ „ 102
62. Buch der Destillierkunst. Straßburg 103
63. Virgil. Straßburg 104
64. „ „ 105
65. „ „ 106
66. „ „ 107
67. Lübecker Bibel 110
68. „ „ 111
69. „ „ 112
70. „ „ 113
71. „ „ 114
72. Dürer. Apokalypse. Nürnberg 119
73. „ „ „ 120
74. „ „ „ 121
75. Dürer. Marienleben. Nürnberg 122
76. „ „ „ 123
77. „ „ „ 124
78. Dürer. Kleine Passion. Nürnberg 125
79. „ „ „ „ 126
80. Burgkmair. Der Weisskunig 128
81. „ „ „ 129
82. „ „ „ 130
83. Schäuffelein. Theuerdank. Nürnberg 131
84. „ „ „ 132
85. „ „ „ 133
86. Schäuffelein. Weisskunig 134
87. Burgkmair. Neues Testament. Augsburg 135
88. „ „ „ „ 136
89. Schäuffelein. Goldene Esel des Apulejus. Augsburg 137
90. Hans Weiditz. „ „ „ „ „ 137
91. „ „ Petrarka's Glücksbuch. Augsburg 139
92. „ „ „ „ „ 140
93. „ „ Calixtus und Melibea. Augsburg 140

Seite

94. Hans Weiditz. Ciceros Offizien. Augsburg 141
95. Hans Baldung Grien. Buch Granatapfel. Straßburg 142
96. „ „ „ Auslegung der zehn Gebote. Straßburg . 143
97. Urs Graf. Passion Christi. Straßburg 144
98. „ „ „ „ „ 145
99. Holbein d. J. Altes Testament. Lyon 146
100. „ „ „ „ 146
101. „ „ „ „ 147
102. „ „ „ „ 147
103. „ Totentanz. Lyon 148
104. „ „ „ 148
105. „ „ „ 149

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

NC
.981
.W6
Worringe
Die a

Worringer, W.

Die altdeutsche
buchillustration

NC
.981
.W6

PONTIFICAL INSTITUTE
OF MEDIAEVAL STUDIES
59 QUEEN'S PARK
TORONTO 5, CANADA